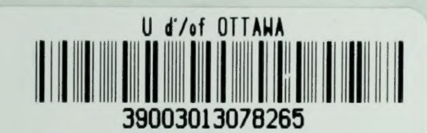
Gastoué, A.

L'ORGUE EN FRANCE



Prix : 2 fr. 50

L'Orgue en France

De l'antiquité au début de la période classique

Avec nombreux exemples et illustrations,

PAR

A. GASTOUÉ



PARIS

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »

269, rue Saint-Jacques, 269

—

1921

L'Orgue en France

De l'antiquité au début de la période classique

Avec nombreux exemples et illustrations,

PAR

A. GASTOUÉ





PARIS
AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »
269, rue Saint-Jacques, 269

—

1921



PRÉFACE

Les histoires de la musique, en général, les écrits sur l'orgue, en particulier, fourmillent d'erreurs et de méprises sur l'origine, les formes primitives, les développements intérieurs apportés au « roi des instruments », comme le nommait Guillaume de Machaut au XIVe *siècle. Il est bon néanmoins de savoir, tant par saine curiosité que par le profit pratique qu'on peut en retirer, la manière dont est né, dont a grandi l'instrument devenu si complexe de nos jours, encore que nous puissions y retrouver la sonorité des temps passés, si nous savons nous y prendre. C'est à combler cette lacune, et à satisfaire ce besoin de science musicale, que visent les études qui vont suivre.*

*L'orgue antique, autour duquel tant de commentateurs se sont égarés, n'a été l'objet d'un travail vraiment scientifique que vers la fin du dernier siècle, avec Clément Loret, l'excellent organiste. Dans plusieurs études remarquables, il mettait au point, le plus complètement qu'on pouvait le faire, ce qui concernait la fameuse question de l'*hydraule, *qui fit couler tant d'encre ; Cl. Loret fixa définitivement le principe de sa soufflerie. Mais, depuis, la publication critique des* Pneumatika *de Héro d'Alexandrie, les documents recueillis ou les monuments reproduits, permirent de fixer un grand nombre des points restés jusqu'ici obscurs. Nous précisons donc et complétons, dans ces pages, les recherches et même les découvertes modernes faites à ce sujet, ne laissant de points d'interrogation qu'aux détails sur lesquels rien d'autre ne permet jusqu'ici d'être renseigné.*

Mais nous en savons assez désormais pour mettre en pleine lumière la construction, la valeur, le rôle de l'orgue dans l'antiquité.

Et nous faisons ensuite le même travail sur l'orgue au moyen âge et jusqu'à l'aurore des temps modernes.

Que de Légendes, en effet, sur ce chapitre !

Les orgues frappées à coups de poings, que tant d'historiens de la musique voudraient nous faire admettre comme la base de l'art instrumental du moyen âge, ne résistent pas à l'examen des faits, et à la publication des pièces authentiques. Et il suffit de mentionner ici le talent magistral de M. Marcel Dupré, dont il fallut les doigts habiles pour faire applaudir tel trio du XIIe ou du XIIIe siècle. Le rôle de l'orgue dans l'accompagnement, aussi bien que les progrès constants de sa facture, dans la période de ce qu'on est convenu d'appeler le bas moyen âge, montreront que ce n'est pas d'aujourd'hui que les grandes cathédrales ont connu la distinction entre le grand orgue et l'orgue de chœur.

Enfin, comme l'histoire doit être non seulement « le flambeau du passé », ce qui serait peu, et curiosité pure, souvent vaine, mais le guide de l'avenir, on lira, dans ces pages, que le répertoire de nos pièces d'orgue peut être reculé bien au delà des périodes habituellement acceptées; que divers styles que l'on croit très modernes ont déjà été autrefois pratiqués ; et que l'interprétation la plus classique des grandes formes de la musique d'orgue ne peut que gagner de savoir comment les interprétaient, sur quels jeux les exécutaient, les maîtres qui les créèrent et les perfectionnèrent, — depuis Pérotin sur l'orgue primitif de Notre-Dame de Paris encore inachevée, jusqu'à Titelouze sur le fameux trente-deux pieds de Rouen, et à Claude Raquette, lointain successeur du premier, qui faisait résonner de la variété des jeux et de formes neuves les voûtes de la cathédrale à l'époque de Louis XIII.

I

ÉTUDE PRÉLIMINAIRE

L'ORGUE ANTIQUE

HYDRAULES ET PNEUMATIQUES



L'ORGUE ANTIQUE

HYDRAULES ET PNEUMATIQUES

I

Le récit des origines de l'orgue commence un peu à la manière d'un conte, en des temps qu'un lointain recul nous fait paraître proche des époques fabuleuses, là-bas, sur les rivages orientaux de la Méditerranée, parmi les héritiers gréco-égyptiens des antiques Pharaons.

Crésibios le barbier [1], ingénieur à Alexandrie d'Égypte au temps de Ptolémée Évergète, c'est-à-dire quelque cent ou deux cents ans avant notre ère[2], fut célèbre par les machines, hydrauliques ou pneumatiques, dont il fut l'inventeur, dont il donna l'idée, ou qu'il perfectionna. Parmi les inventions ou les perfectionnements de Ctésibios, on cite les pompes et les syphons ; l'application de leurs principes ou de leurs détails de machinerie à la facture musicale l'amena à l'invention de « l'instrument hydraulique » (ainsi le nomma-t-il, *organon hydraulikon*) que Philon de Byzance [3] dépeint en deux mots savoureux : « une syringe soufflée par les mains ». La syringe est cet assemblage de tuyaux sonores, de grandeurs proportionnées et progressives, que l'on nomme aussi « flûte de Pan », assez improprement sans doute, car ses tuyaux sont ceux du chalumeau rustique, caractérisés par une languette vibrante : ce sont des anches.

Ainsi naquit l'orgue, par les soins de Ctésibios, de cette union d'une invention utilitaire, la pompe, avec la syringe champêtre.

Ctésibios, ayant inventé l'orgue, apprit à sa femme Thaïs à s'en servir. Un bas-relief venu de leur propre ville, et conservé au musée

1. Exerçait-il la profession de barbier, ou n'est-ce qu'un surnom ? On l'ignore.

2. Selon qu'on penche pour l'époque de Ptolémée III, qui porta ce surnom (246-221 avant l'ère chrétienne) ou celle de Ptolémée VII, qui le porta aussi (145-117). Les avis sont controversés.

3. Philon, *Syntagma*. Si ce Philon de Byzance est réellement contemporain d'Archimède, il faut admettre que Ctésibios vivait sous Ptolémée III, au même temps. On peut consulter Carra de Vaux, sur *les Pneumatiques de Philon de Byzance*, dans *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, XXXVIII (1903).

du Louvre[1], semble bien les représenter tous trois : l'inventeur, jouant d'une longue trompette, l'orgue, d'une quinzaine de tuyaux assez courts, et l'organiste que l'on aperçoit derrière l'instrument. En plus de cette illustration originale, d'assez nombreux monuments antiques, que je citerai plus loin, offrent de suffisantes reproductions, plus ou moins soignées, des contours extérieurs du nouvel instrument, qui permettent néanmoins de s'en faire une juste idée et corroborent pleinement l'expression imagée de Philon.

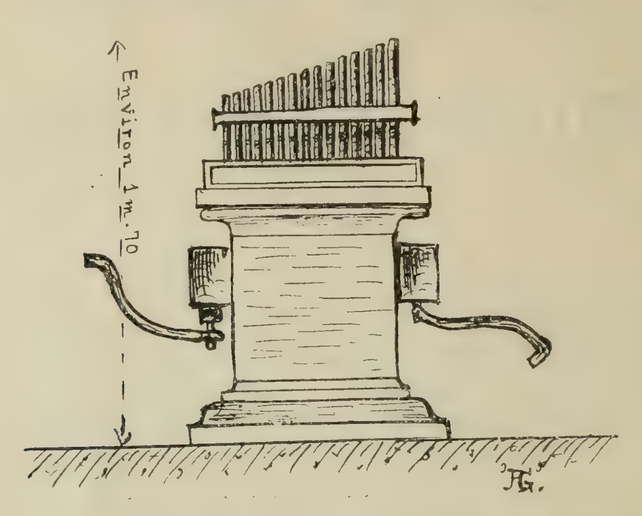


PLANCHE I. TYPE DE L'ORGUE PRIMITIF
(Environ $1^{m}50$ à $1^{m}75$ de haut)

Tels furent les premiers débuts, qu'Athénée de Naucrate[2], écho d'Aristoclès, de Tryphon, de Philon, nous raconte, de l'instrument qui, rapidement, devait surpasser tous les autres.

Sa description technique allait bientôt être donnée, assez précise et suffisamment claire pour que l'invention du barbier d'Alexandrie ne restât pas sans lendemain. Ctésibios, en effet, inventait et fabriquait : un autre Alexandrin, le célèbre ingénieur Héro, à coup sûr son élève, — et peut-être son fils, — a rédigé, dans ses volumineux *Pneumatika*[3], les descriptions et les dessins des inventions de son maître. On peut, à juste raison, supposer qu'il y a parfois mis du sien, en mettant au point certains détails.

L'invention de Ctésibios et l'ouvrage de Héro ont dû, pendant assez

1. Voir dans *les Musées de France. Recueil des monuments antiques*, la planche 32 (Paris, 1873).

2. Athénée, *Deipnosophia*, IV, 75. On pourra consulter l'etude de Tannery, *Athénée sur Ctésibios et l'hydraulis*, dans la *Revue des études grecques*, t. IX, Paris, 1896.

3. L'édition moderne de ce remarquable ouvrage, donnant, pour la première fois, les illustrations tirées des manuscrits, a été publiée en 1899 dans l'édition Teubner, par Wilhelm Schmidt. La partie traitant de l'orgue se trouve au vol. I.

longtemps, rester une pièce unique, une curiosité, car il n'apparait pas qu'on ait immédiatement réalisé ailleurs l' « instrument hydraulique ». Cependant, l'orgue est déjà là tout entier, dans l'invention géniale du constructeur alexandrin ; il y est avec toutes ses caractéristiques, avec ses principaux organes, tels que la suite des siècles les verra perfectionner et amplifier, mais non changer, sinon en des temps tout récents.

*
* *

Les premiers documents qui mettent l'orgue en pleine lumière de l'histoire, ou le dépeignent comme définitivement entré dans l'usage, remontent seulement aux environs de notre ère. Un mot échappé à Cicéron, dans l'une de ses *Tusculanes* [1], en est le plus ancien témoin romain. J'ai cité le bas-relief d'Alexandrie : un autre fragment [2] d'une œuvre analogue provient de Tarse, la patrie de saint Paul ; comme le précédent, il représente également un petit orgue d'une quinzaine de tuyaux, maintenus par une tringle transversale, et dont le coffre de la chambre à air est décoré d'une large frise richement sculptée. Enfin, une relique même d'un de ces orgues lointains nous a été livrée par Pompéi ressuscitée [3] : c'est un fragment d'un tout petit instrument ; neuf tuyaux de bronze plus ou moins entiers, dont le plus long n'a qu'environ deux tiers de pied, le composent — c'est donc une « quinte » ou « nasard » minuscule. — Rien ne subsiste, malheureusement, de l'emboutissage des tuyaux ni du mécanisme de l'instrument, qui n'est bien réellement, pour reprendre le terme de Philon, qu'une grosse flûte de Pan, et n'a jamais fourni, pour des jeux d'enfants peut-être, ou l'appel de quelque bateleur, qu'une gamme de sons fort aigus et, à coup sûr, nasillards, par ce que l'on nous dit des anches antiques.

Mais à la même époque d'où date ce spécimen de peu de valeur conservé par les cendres du Vésuve, l'orgue avait pris tout à coup une importance singulière : l'empereur Néron se passionne pour l'instrument, qui recevait alors ses premiers et sans doute importants développements. L'empereur, dit Suétone [4], laissant là toute affaire, même une convocation au Sénat, passa, à certain jour, l'après-midi entière à examiner le fonctionnement du nouveau système : il se déclarait même prêt à aller en personne présenter cet orgue dans le théâtre, afin d'y défendre, s'il était nécessaire, la nouvelle invention.

Néron ! le premier des organistes célèbres : quelle singularité du destin ! Et son goût n'est pas tout dans le récit fait par Suétone ; des médailles à son effigie, récompenses accordées aux vainqueurs d'un tournoi public, portent à l'avers, avec les emblèmes d'un « premier prix », la

1. *Tusculanes*, III, 43 : « ... Hydrauli hortabere ut audiat voces potius quam Platonis. »
2. Egalement au Musée du Louvre.
3. Musée de Naples.
4. Suétone, *Nero*, ch. 41.

figure de l'hydraule. L'inscription d'un de ces trophées porte autour de l'instrument l'exergue : Laurenti Nika, ce qui peut signifier soit : « Au lauréat : victoire » ou « Victoire de Laurent » (en supposant une crase du premier mot) ; dans ce dernier cas, nous aurions ainsi le nom d'un des premiers prix d'orgue de ce temps-là [1].

Ainsi, il y avait déjà des concours d'orgue dans la Rome impériale, vers l'an 70 de notre ère ! Nous avons donc à rendre grâces à Néron, par qui l'orgue prit son premier lustre. Il eut des imitateurs : nous trouvons d'autres médaillons encore, du même genre, avec l'effigie de Trajan, ou celle de Caracalla [2], et (beaucoup plus tard il est vrai), avec celle d'un Valentinien (ve siècle).

Au IIIe siècle, les empereurs Héliogabale et Alexandre Sévère illustrèrent encore l'orgue [3] ; le premier savait en moduler ; le second, qui jouait volontiers de la cithare et de la « tibia », aimait aussi à sonner de la *tuba* accompagné par l'orgue [4]. Le bas-relief d'Alexandrie pourrait servir à commenter ce texte, ou, mieux encore peut-être, la mosaïque gallo-romaine de Nennig [5], à peu près du temps d'Alexandre Sévère, où un organiste, derrière un instrument à une vingtaine de tuyaux de façade, accompagne un personnage somptueusement vêtu, jouant de cette longue trompette recourbée autour du cou, et qui est peut-être le *cornu*.

Pendant ce premier âge de l'orgue, l'instrument nouveau avait ainsi peu à peu conquis le monde gréco-romain, et partout rencontré un vif succès, de curiosité tout au moins : car il restait encore pour beaucoup de gens un sujet d'étonnement. Athénée, racontant l'invention de Ctésibios, met en scène, — c'était vers l'an 200 de notre ère, — un interlocuteur naïf qui croit, dans les tons de l'orgue, entendre un nouvel instrument à cordes [6] et ne peut pas comprendre comment des tuyaux puissent parler avec égalité, d'une manière pour ainsi dire mécanique, sous la pression de l'eau.

Cette eau elle-même semblait durement peiner pour forcer l'air à pénétrer dans le sommier, et son bouillonnement, — non pas son « ébullition », comme on l'a inexactement traduit, — donnait fort à penser aux curieux. D'autant plus que déjà, vers le IIIe siècle, l'instrument commençait à devenir important : « Regardez, — disait Tertullien [7] à ses auditeurs de Carthage, — regardez la grandiose magnificence d'un Archimède : je veux dire l'orgue hydraulique; tant de membres,

1. Deux médaillons de ce genre se trouvent à la Bibliothèque Nationale de Paris, Cabinet des médailles. On en trouvera la description dans Sabatier, *Description générale des médaillons contorniates*, Paris, 1860, planche X, n°s 7 et 8.
2. *Id.*, nº 9.
3. Aelius Lampridus, *Heliogabalus*, ch. 32 ; *Alexander Severus*, ch. 27.
4. *Id.* : « Lyra, tibia, organo cecinit tuba etiam. »
5. Près de Trèves.
6. Au temps encore de saint Augustin, quelques-uns avaient cette opinion singulière : voir mon livre des *Variations sur la musique d'eglise*, p. 33 à 37 ; Paris, 1913. Le texte curieux du docteur d'Hippone se trouve dans son *Enarratio* sur le psaume 150.
7. Tertullien, *De anima*, ch. XIV. (*Patr. Lat.*, t. II, col. 669.)

tant de parties, tant d'articulations, tant de chemin parcouru par les voix, tant de multiplicité de sons, tant d'échanges de modes, tant de rangées de tuyaux ; et tout cela est un seul ensemble ! » On ne parlerait pas autrement d'un orgue moderne.

Son maniement, d'ailleurs, était facilité par l'art avec lequel il était construit; des auteurs modernes se sont plu à imaginer que ces transmissions primitives devaient être lentes et fort dures : il n'en était rien certainement. Les techniciens, comme Héro et Vitruve, dont je résumerai plus loin les travaux, emploient à plusieurs reprises le mot d' « instantanément » pour exprimer la rapidité avec laquelle obéissent les organes de l'orgue. Plus tard, des littérateurs s'émerveillent de la facilité du doigté.

Porphyre Optatien, au IVe siècle, décrit avec précision le mouvement soit lent, soit vif, du chant de l'orgue accompagnant les vers, dans lequel, à peine les touches sont-elles abaissées, que l'air fait parler les tuyaux. Ou, plus encore, Claudien, s'exprimant en poète, il est vrai, mais trop précis pour qu'on ne l'écoute point, loue l'organiste « qui, obtenant de si grands accents par un *toucher léger*, fait moduler d'innombrables voix dans une moisson d'airain [1]; il entonne d'un doigt errant, et *aussitôt* change en mélodies les ondes travaillées par de puissants leviers [2]. » (Voir p. 25 le texte d'Optatien.)

Même impression chez l'empereur Julien qui, dans son épigramme bien connue [3], dit : « Un homme fougueux, des *rapides doigts* de sa main, fait mouvoir les règles qui, bondissant », font chanter l'instrument. Et Cassiodore enfin, dans un temps où déjà s'abolissaient les connaissances antiques, parle encore des « doigts des maîtres » qui, « réprimant à volonté les langues de bois » que sont les touches, procurent ainsi du souffle aux flûtes de l'instrument [4].

Entre temps, bien entendu, l'invention du barbier d'Alexandrie avait reçu d'importants perfectionnements, que nous allons bientôt examiner. Le plus important, que j'appellerai justement une modification capitale, c'est d'avoir substitué, au moteur primitif qui constituait l'hydraule, des soufflets fournissant ainsi plus directement l'air aux sommiers. Le souffle (*pneuma*) agissant seul ici, les orgues ainsi construites furent dites « pneumatiques », et la distinction entre les deux genres subsista tant que le premier demeura en usage.

On ignore l'époque précise et l'inventeur de cette adaptation de soufflets aux orgues. Un monument funéraire romain, décrit autrefois par Mersenne [5], représentait l'une de ces orgues pneumatiques « dont les soufflets sont semblables à ceux qui servent à allumer le feu, et sont levez par un homme qui est derrière le cabinet, et le clavier est touché par

1. Allusion aux rangées des tuyaux, semblables à des tiges serrées.
2. Claudien, dans le panégyrique du consul Manlius Theodorus, en 399.
3. *Anthologia Palatina*, IX, 368. Ed. Teubner, page 610.
4. Cassiodore, *in ps*. 150.
5. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1635, page 387.

une femme ». Cette stèle portait une inscription, que je reproduis ci-dessous, à titre de document : peut-être aidera-t-elle quelque jour à en fixer l'origine ; en tout cas, elle fournit le nom d'un personnage qui s'occupait d'orgues [1]. Un autre monument est une médaille ex-voto qu'on ne saurait non plus dater avec plus de précision, bien qu'elle semble de bonne époque [2] ; l'un des personnages qui y sont représentés porte sur sa main un petit modèle d'orgue qui semble bien être pneumatique : ce n'est pas en effet une hydraule, car il n'en a pas les caractères, et un organe placé devant la chambre à air offre l'apparence d'un petit soufflet, placé exactement comme dans les petites orgues à bras tant en faveur à la fin du moyen âge.

D'ailleurs, ces orgues portatives ont été connues aussi dans l'antiquité, puisque Pollux [3] les cite, sous le nom de « petit » orgue, en les mettant en opposition avec le « grand orgue », ainsi qu'il nomme l'hydraule.

L'épigramme déjà citée de l'empereur Julien, s'applique à un instrument ayant subi cette modification : l'écrivain y compare le soufflet à « une caverne de peau de taureau, d'où l'air s'élance par-dessous, à travers la tige des roseaux bien percés » que sont les tuyaux de bronze de cet orgue pneumatique. Un peu plus tard, saint Augustin, bien qu'il mentionne les hydraules, semble surtout connaître les orgues à soufflets [4], et, déjà, c'était à celles-ci que s'appliquait spécialement le nom d' « orgue ».

II

Mais, venons à la description de l'hydraule primitif [5], et des perfectionnements qui, peu à peu, le transformèrent en pneumatique, en amplifiant ses effets et en augmentant sa puissance. Les divers documents que j'ai précédemment utilisés fournissent d'amples détails : les deux écrits les plus complets, émanant de techniciens bien informés, sont, dès l'origine, le traité des machines de Héro d'Alexandrie, et, longtemps après, la description très détaillée, due à l'architecte-ingénieur Vitruve — Marcus Vitruvius Pollio — qui prend la qualité d' « affranchi d'Auguste ». Mais on ne saurait, comme cela se fit chez

1. *LAPISIVS C. F. SCAPTIA CAPITOLINVS EX TESTAMENTO FIERI MONVMEN. IVSSIT ARBITRATVM HEREDVM MEORVM SIBI ET SVIS.*

2. Sabatier, *loc. cit.*, ; exergue : « Petroni : Placeas ».

3. *Onomasticon*, IV, 70.

4. Voir texte précédemment cité.

5. Le travail capital sur la question est celui de Clément Loret, qui traita successivement le sujet dans son *Cours d'orgue*, t. III, notice historique, Paris, 1878, et dans la *Revue archéologique*, année 1890. C'est à Loret que revient la découverte et l'explication du véritable principe de l'hydraule, mis définitivement au point par Wilhelm Schmidt.

Voir aussi la description donnée par M. Victor Loret, dans le tome Ier de l'*Encyclopédie de la Musique* de Lavignac, pp. 30 à 34.

nos devanciers, penser ici à Octave Auguste : les érudits modernes ont donné d'excellentes raisons pour placer Vitruve à l'époque des Antonins [1] ; l'étude qu'il fait de l'orgue, déjà bien perfectionné et loin de l'invention primitive, confirme les données des archéologues et des historiens, et se trouve tout à fait d'accord avec les citations des auteurs de la seconde moitié du IIe siècle de notre ère, ou du IIIe, ainsi qu'avec les monuments figurés qui subsistent de cette époque. Nous considérerons donc le « devis » d'hydraule donné par Vitruve [2] comme document de cette période.

Soufflerie de l'orgue hydraulique. — La soufflerie, telle qu'elle fut à l'origine, et sortie tout entière de l'esprit imaginatif de Ctésibios, est basée sur un principe des plus curieux, où la pression de l'eau joue le rôle de régulateur de l'air comprimé. C'était, pour les gens de ces temps-là, un vrai mystère, qui excitait les interrogations des curieux, ou l'admiration des esprits plus ouverts ; ce fut, depuis que les hydraules ont disparu, le problème présenté à l'imagination de ceux qui voulurent en reconstituer le fonctionnement [3]. De nos jours seulement, grâce aux travaux de Cl. Loret et à la publication critique des textes antiques, la lumière s'est faite sur ce point, cependant bien simple.

L'air est puisé par un corps de pompe, qui le refoule dans le socle creux de l'instrument, où il arrive par une tuyauterie appropriée, sous une sorte de cloche à plongeur, en forme d'entonnoir renversé [4]. L'eau qui remplit le socle est maintenue en équilibre par l'arrivée incessante de l'air, qu'elle comprime à son tour par sa pression. Un autre tuyau, du sommet de la cloche, conduit l'air comprimé entre les deux tables qui forment ce qu'on a nommé depuis le « sommier », la chambre à air où prennent naissance les tuyaux parlants. Ainsi, dit Tertullien dans un beau mouvement oratoire : « l'air qui peine sous le tourment de l'eau, est distribué par fragment, unique en substance, divers par ses œuvres. » (Voir fig. 1.)

De cette disposition vient le nom d'*organon hydraulicon,* c'est-à-dire « instrument hydraulique », le seul que lui ait donné son inventeur.

L'orgue décrit par Héro n'avait qu'un corps de pompe ; l'instrument

1. Voir, entre autres, la thèse, fortement documentée, de J.-L. Ussing, *Betragtninger over Vitruvii de Architectura*, Copenhague, 1896.

2. Dans son *De Architectura*, X, ch. XIII (publié par V. Rose dans l'éd. Teubner, 1899).

3. Tous les travaux sans exception, faits sur ce sujet depuis le moyen âge jusqu'à 1878, fourmillent de méprises ou de fantaisies ; Loret fut le premier à élucider cette question.

Pour la description qui suit, voir la planche d'illustration donnant, figure 1, la disposition schématique de l'orgue primitif, telle qu'elle figure dans les meilleurs manuscrits de l'œuvre de Héro ; figure 2, l'ouverture ou l'obturation des tuyaux parlants et le mécanisme de la touche d'après les mêmes sources ; figure 3, le perfectionnement du même mécanisme, décrit par Vitruve ; figure 4, le *manubrium* ouvrant l'accès de l'air aux rangs de tuyaux (v. p. suivante).

4. Comparé très heureusement à une cloche à plongeur par Charles Maclean ; voir son très complet travail *The Principle of the Hydraulic Organ*, dans les *Sammelbande* de l'I. M. G., VI, pages 183-236.

de Vitruve, plus important, en avait deux, par où les souffleurs pompaient alternativement. (Voir planche III, page 20.)

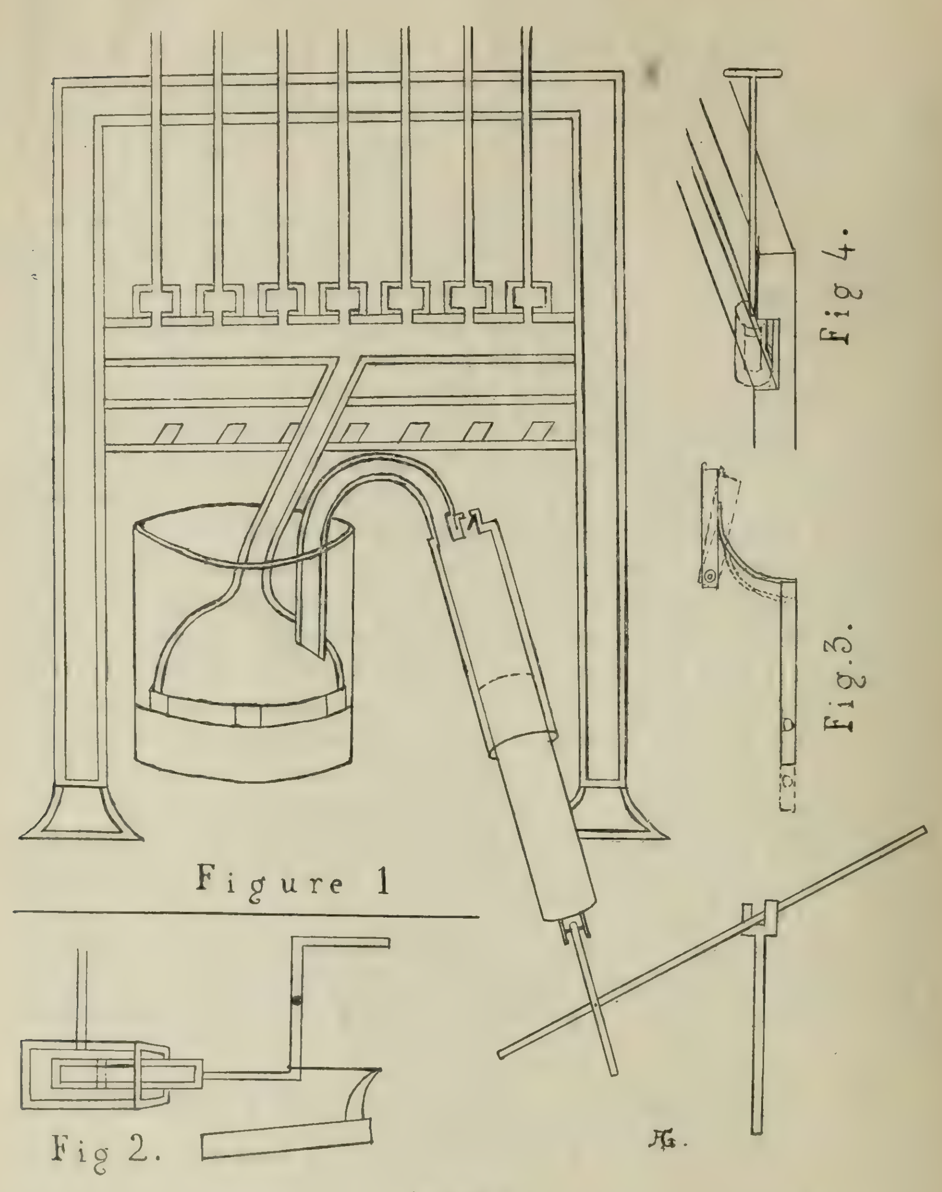


Planche II

La simple soupape de métal de la pompe de Ctésibios, montée sur deux clavettes, fut également perfectionnée : au IIe siècle, un obturateur en forme de cymbale, pouvant hermétiquement fermer l'orifice à l'intérieur du corps (du « boisseau » — *modius* — comme on disait) est suspendu par une chaînette commandée par un « dauphin » de bronze fixé à une petite tige ; l'obturateur ouvre ou « cale » le cylindre, selon le sens de la pression de l'air. (Voir même figure.)

La disposition des pompes à air devait d'ailleurs varier selon la force de l'orgue.

La plupart des représentations antiques de l'instrument ont (lorsqu'elles sont visibles) deux pompes, l'une à droite, l'autre à gauche. Une miniature, du VI[e] siècle seulement, mais que son origine très probablement alexandrine rend intéressante [1], représente deux hydraules accouplées, chacune avec son organiste : concertent-ils ou se renforcent-ils ? Là, les pompes sont toutes deux placées, pour un orgue, sur le même côté, l'une près de l'autre ; il y a donc quatre souffleurs, deux à droite, deux à gauche.

On peut croire que, malgré son ingéniosité et la régularité de pression qu'elle assurait, la soufflerie « hydraulique » ne contentait pas tous les amateurs d'orgue : peut-être n'assurait-elle pas une force suffisante lorsque les instruments furent devenus plus importants. De là, l'application du soufflet à l'orgue, dont j'ai parlé plus haut, et qui, peu à peu, se substitua à la pompe à air et au compresseur hydraulique.

Clavier et transmissions. — On peut voir, sur la figure schématique 1 de la planche II, l'indication sommaire de ce qu'on a, depuis, nommé « touche » ; ces touches sont d'ailleurs assez espacées, et correspondent juste à l'axe de chaque tuyau parlant, sans être encore juxtaposées en clavier. D'après les dessins ou les indications des monuments, elles devaient être, d'axe en axe, distantes de trois pouces (environ 5 centimètres et demi). Chose curieuse, c'est encore exactement la mesure que l'on retrouve dans certaines orgues du haut moyen âge qui nous sont connues.

Ces touches ne sont, originairement, que les extrémités d'une articulation coudée à trois membres — ἀγκωνίσκος τρίκωλος, — en métal, communiquant avec une glissière de bois percée d'un trou, qui, selon la position de l'articulation, tantôt intercepte l'arrivée de l'air et bouche l'orifice du tuyau parlant, tantôt fait communiquer l'un et l'autre. Un ressort, tout primitif, formé d'une spatule de corne attachée au mouvement par une cordelette, assure « automatiquement », dit Héro, le retour en avant de la glissière, en obturant à nouveau le tuyau (planche II, figure 2, d'après les manuscrits).

Plus tard, le système est un peu différent et perfectionné. Chez Vitruve, une palette de bois, *pinna* — la touche, — est jointe à la glissière soigneusement huilée, par une lame de fer flexible (*choragium*), qui joue à la fois le rôle de transmetteur, quand la touche est abaissée, et,

1. C'est celle reproduite dans le fameux psautier de l'école de Reims, copié et orné entre les années 820-840, et connu sous le nom de psautier d'Utrecht, pour le psaume CL, qui servit de modèle à nombre d'autres qui la déformèrent plus ou moins, du VII[e] siècle au XII[e]. Dans sa reproduction la plus récente, celle du psautier d'Eadwine, à Cambridge, les miniaturistes, ne sachant plus ce que signifiaient les pompes des hydraules, les ont remplacées par des soufflets : cette dernière miniature, trop souvent citée, est assez grossière, et loin de valoir l'original. Une étude sur l'orgue du psautier d'Utrecht a paru dans *The Monthly*, année 1898, nos d'avril à novembre.

quand les doigts la quittent, celui de ressort, qui ramène la glissière en place. (Pl. II, fig. 3.)

Les auteurs des descriptions antiques emploient d'ailleurs à diverses reprises, comme je l'ai déjà fait remarquer, les termes d' « aussitôt », « immédiatement », pour désigner la manière dont la machinerie de l'orgue obéissait au toucher.

Tuyaux parlants. — L' « instrument hydraulique » de Ctésibios faisait parler un certain nombre de tuyaux, évidemment restreint : le schéma de Héro n'en indique que sept [1], et l'ingénieur spécifie leur espèce, nommant chacun d'eux un *aulos*. Athénée n'emploie pas d'autre terme pour les désigner, et, si Philon compare à une syringe l'ensemble de ces tuyaux, c'est encore le mot *aulos* qui revient dans les composés grecs ou latinisés, *hydraulos, hydraulis, hydraulus*, qui prévalurent sur le vocable original *organon hydraulicon*. D'ailleurs la syringe elle-même était formée d'une série d'*aulos*. D'où l'autre nom qui fut aussi donné à l'instrument, d'*organon auletikon*.

Les tuyaux parlants des premières orgues étaient donc analogues à l'instrument à vent du même nom, *aulos* en grec, *tibia* en latin. Or, si nos littérateurs ont accoutumé de rendre ce mot par « flûte », c'est de leur part une méprise, et j'aime mieux ces vieux auteurs français du xve siècle ou du xvie qui disaient plus simplement : une « tibie ». L'aulos, ou la tibia, n'était pas une flûte, mais un instrument de métal, bronze ou airain, à anche, très sonore, dont la languette de roseau en faisait l'intermédiaire entre le chalumeau pastoral et le hautbois égyptien : il se rapprochait ainsi assez de la clarinette moderne, et on le construisait en divers registres, aigus, moyens ou graves, susceptibles de jouer à l'octave les uns des autres. Cet instrument était donc assez désigné pour le groupement d'ensemble imaginé par l'ingénieux alexandrin : Héro lui-même nomme ses tuyaux parlants, des *auloi* « puissants », αὐλοὺς δυναμένους ; ce sont des tuyaux à la fois à bouche et à anche, directement emboutis sur la « boîte à languettes » fixée au-dessus du sommier.

Il est probable qu'à l'anche de roseau on substitua rapidement des languettes de métal, susceptibles de résister à la pression de l'air comprimé, sans se désaccorder ni s'émousser.

Jeux. — L'orgue primitif n'était donc pas formé d'un jeu de flûte, mais d'un jeu d'anches analogues aux chalumeaux. L'instrument alexandrin, très rudimentaire, ne possédait qu'une seule rangée de tuyaux ; l'orgue gréco-romain, dès l'instant où nous le connaissons avec quelque précision, arrive à en avoir plusieurs.

Mais, ces rangées de tuyaux, qu'étaient-elles au regard des timbres et des sonorités ? Des répliques d'un même jeu ? Des rangées de « fournitures » sonnant des octaves, des quartes et quintes superposées, amplifiant plus ou moins la richesse harmonique du tuyau principal ? Il est

1. C'était d'ailleurs le nombre habituel de tuyaux que comportait l'antique syringe.

difficile de le dire exactement, d'autant plus que les monuments nous offrent uniformément le dessin de tuyaux à bouche, de hauteurs différentes, mais de proportions semblables, assez analogues à nos montres et prestants, et cependant de taille plus fine, comme les gambes.

Le texte de Tertullien suggère une explication, qui a été donnée par d'autres auteurs à propos d'un traité anonyme sur la musique [1] ; que signifie, en effet, dans ce passage : *tot commercia modorum*, « tant d'échanges de modes » rapproché surtout de *tot acies tibiarum*, « tant de rangées de tuyaux » ? On sait, en effet, que, dans la musique antique, chaque mode avait non seulement son échelle, mais sa transposition pratique réglée par un canon quasi immuable, analogue à celle dont usent encore les organistes modernes, d'après la « teneur » — la « mèse » des anciens — de chaque ton, dans la transposition des chants liturgiques. Or, comme il est indubitable que les claviers primitifs n'étaient pas chromatiques, on doit en conclure qu'un jeu donné ne pouvait que suivre l'échelle d'un mode unique, dans sa transposition courante. Une rangée aurait donné l'échelle dorienne, une autre la lydienne, etc.

Ceci n'est toutefois qu'une hypothèse ; il faut d'ailleurs remarquer que le texte anonyme dont je parle fait mention non pas de modes, mais de « tons » ; c'est-à-dire de sons, de touches, nouvellement alors ajoutées à un orgue, les « tropes » chromatiques au nombre de trois.

On peut encore remarquer que, sur une remarquable réduction en terre cuite, ex-voto sans doute, provenant de Carthage [2], et constituée avec un soin très grand, des trois ou peut-être quatre rangées de tuyaux, celle qui est en « montre » est la plus grande. Par rapport aux dimensions générales de l'instrument et de l'instrumentiste, il est facile de se rendre compte du diapason de ce jeu. Ce « principal » offre une série de dix-neuf tuyaux, dont le plus long devait avoir en réalité environ quatre pieds ; un tel jeu correspond ainsi à un ensemble de tuyaux commençant dans les notes graves de notre clef de *fa*. Ce serait donc un jeu d'une sonorité semblable à celle de nos « huit pieds » actuels.

Il est impossible, sur le même monument, de se rendre compte de la hauteur des tuyaux de la ou des rangées intermédiaires ; mais la dernière semble avoir les deux tiers de la hauteur de la première, soit un jeu d'environ deux pieds deux tiers au tuyau le plus grave. Cette rangée sonne donc la quinte de la première : c'est un « gros nasard ». On se rappelle que les restes du minuscule instrument de Pompéi offrent les mêmes proportions, en une octave plus aiguë.

On avait depuis longtemps déjà remarqué que, si les instruments classiques de l'orchestre antique étaient à anche, on pouvait à l'occa-

1. L'Anonyme, publié par Bellermann en 1841.
2. On en a plusieurs fois donné des dessins, depuis qu'il fut découvert en 1885 ; les reproductions les plus complètes sont celles de F.-W. Galpin dans le numéro de juillet 1904 de *The Reliquary* (London, Bemrose and Sons). Il y en a aussi dans la *Revue S. I. M.*, au cours d'un article de Ch. Mutin, en 1910.

sion faire sonner les tuyaux seuls[1] : c'était toutefois le propre de la *fistula*, assez peu appréciée des Gréco-Romains, et qui est la vraie « flûte ». Il est probable que de bonne heure on eut l'idée d'en joindre la sonorité à celle de l'*aulos* puissant. Néanmoins, si l'on peut supposer la présence de tels tuyaux dans l'hydraule perfectionnée, il faut descendre au vᵉ siècle pour trouver, dans un curieux sermon d'un évêque du Midi de la France, la mention de la flûte dans l'orgue [2].

Un autre texte, à peu près du même temps, mentionne également la *fistula*, en nous apprenant que les doigts des « maîtres » peuvent tirer des pneumatiques de « très douces cantilènes » mises en opposition avec la « puissante sonorité » (grandisonam) des autres résonances [3]. *Il y a donc. dans l'orgue ainsi visé, deux espèces de jeux, sans hésitation possible.* Or, le mot *fistula* désigne effectivement, dans le langage romain, l'instrument de bois, à bouche, au son doux, mais « aigu » par rapport à la *tibia*, sonnant ainsi une octave au-dessus : cette *fistula* était donc une « flûte douce de 4 ».

L'orgue romain a donc pu comporter trois jeux : un jeu d'anche à languette battante, de huit pieds par rapport aux nôtres ; un jeu de flûte douce de quatre ; un nasard, ou mieux, ce qu'on nommait autrefois une « quinte-flûte ».

Nous savons enfin, par Vitruve, que l'on pouvait porter au moins jusqu'à huit le nombre des rangées de tuyaux.

Etendue. — Il est impossible de fixer avec précision l'étendue du clavier antique, pas plus qu'on ne saurait dire sur quel mode il était basé, toutes les hypothèses qu'on a proposées là-dessus étant également hasardées. Il est possible d'ailleurs qu'il y ait eu quelque latitude, suivant les desseins des facteurs ou les désirs des acheteurs ; on ne saurait s'appuyer sur les monuments figurés, où les artistes, non musiciens, qui ont représenté des orgues, n'ont fait qu'indiquer les tuyaux, ou en ont donné un nombre très approximatif.

Les dessins, tout schématiques il est vrai, du manuscrit de Héro, n'ont que sept tuyaux, et quelques représentations antiques, des plus grossières, n'en ont guère plus. Mais celles qui sont les plus soignées, — comme la terre cuite d'Alexandrie, celle de Carthage, une gemme gravée conservée au British Museum, la mosaïque de Nennig, etc., celles-là offrent de quinze à vingt tuyaux par rang : on peut donc supposer que les meilleurs instruments comptaient à peu près ce nombre qui correspond d'ailleurs au nombre des sons du « grand système parfait » de deux octaves diatoniques des anciens, en y faisant entrer le double tétracorde du milieu, pour les « conjointes » et les « disjointes », c'est-

1. Cf. le scholiaste de Pindare, sur *Pythique XII*, 1, à propos de Midas, qui avait cassé la languette de son instrument, et qui continua quand même à jouer.

2. *Habes organum ex diversis fistulis sanctorum apostolorum, doctorumque omnium ecclesiarum, aptatum quibusdam accentibus... Ad huius organi suavissimas et dulcissimas voces*, etc. (Sermons de Prosper d'Aquitaine, *Patrologie latine*, t. LI, col. 856). Le même texte appelle déjà les touches, *claves*, parce qu'elles ouvrent et ferment l'accès des tuyaux.

3. Cassiodore, *loc. cit.*

à-dire avec *si* bécarre ou *si* bémol. L'Anonyme de Bellermann ajoute à ce clavier trois notes chromatiques par octave ; il est ainsi d'accord, comme étendue, avec le petit poème, si curieux, d'Optatien, « en forme d'orgue », qui va jusqu'à vingt-six touches et autant de tuyaux. (V. p. 25.)

Registres. — L'orgue antique pouvait faire parler individuellement les rangs de tuyaux, ou les jeux ; la description du *De architectura* [1], fort nette et précise, montre que chacun de ces rangs était commandé par un système qui jouait le rôle de nos registres.

En effet, au lieu que Ctésibios plaçait ses « boîtes à languette » directement sur la chambre à air, l'orgue de Vitruve interpose un nouveau mécanisme entre le *canon*, où sont percées les arrivées d'air, et la table supérieure ou *pinax*, sur laquelle sont montés les anneaux à anches [2] : « Sur toute la longueur [du canon], des rainures sont creusées, quatre s'il est « tetrachordos » [à quatre sons], six, s'il est « hexachordos », huit s'il est « octochordos »... A chacune de ces rainures, autant de rouleaux (epitonia) sont adaptés, munis de manches [ou manivelles] de fer. Quand on tourne ces manches, on ouvre les orifices qui, de l'arche [socle] communiquent avec les rainures ». (Voir planche II, fig. 4.)

C'est donc bien là un fonctionnement, non identique, mais analogue dans son effet, à celui des registres ouvrant les « gravures » du sommier. Et c'est seulement au-dessus des rainures des « epitonia » dont chacune commande un rang, qu'est placée la transmission qui ouvre l'accès de chaque tuyau en particulier. Le sommier, avec la laye, était donc, dès lors, disposé exactement comme il l'a toujours été depuis.

Dimensions de l'instrument. — Plusieurs des monuments antiques qui placent, aux côtés d'un orgue, son organiste, son ou ses souffleurs, peuvent servir de base d'appréciation sur la grandeur relative de certains organes de l'instrument. Mais la terre cuite, déjà mentionnée, trouvée à Carthage, nous renseigne infiniment mieux : de 18 centimètres de hauteur sur 8 centimètres en carré, elle représente en détail une hydraule, avec l'organiste qui la fait parler. La réduction est faite avec beaucoup de soin : je l'ai plus haut utilisée pour connaître le diapason de deux de ses rangées ; malheureusement mutilée, elle ne permet pas d'en retrouver tous les détails : mais elle est toutefois suffisamment conservée pour que la position de l'instrumentiste et ce qui reste du personnage permette de juger des dimensions de l'orgue dont elle est la copie, et qu'on peut estimer à environ dix pieds de haut sur quatre et demi de large, mesures antiques, soit environ 3 m. 30 de haut sur 1 m. 15 de large.

Le cylindre des pompes a environ un pied et demi de large, ferrures comprises, sur deux de haut. Nous savons par Vitruve que l'ouverture « calée » par les cymbales de métal qui pendent des dauphins, devait

1. Vitruve, *op. cit.*
2. *Annuli quibus includuntur lingulae.*

avoir trois pouces de large, ce qui était aussi la mesure des dés qui soutenaient, dans le socle, l'entonnoir à air comprimé [1]. Ce socle, « arca », qui contient les réservoirs, en forme d'autel polygonal, a, dans l'orgue

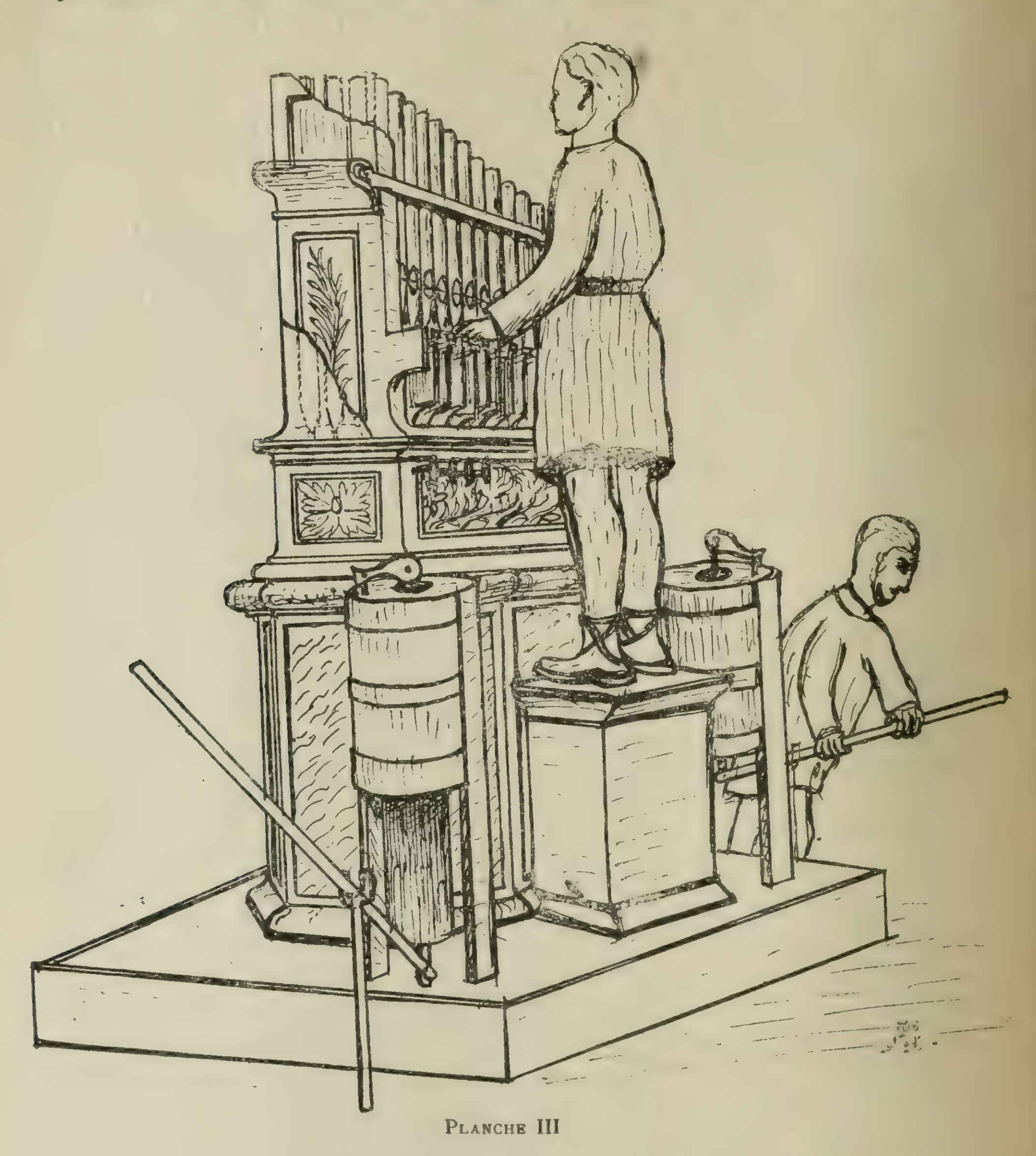


Planche III

de Carthage, un peu plus de quatre pieds de haut ; il reçoit, du côté des touches, l'adjonction d'un autre petit socle ou tabouret qui lui est joint, et sur lequel est monté l'organiste qui joue *debout*.

Les détails des registres, des touches, des mains de l'organiste, sont cassés. Cependant on peut compter dix-huit touches, distantes, d'axe

1. Les expériences de Galpin, en 1904, à la *London Company of musicians*, ont démontré que la hauteur de l'eau poussée par l'air pouvait atteindre une différence d'environ 3 pouces 1/2, ce qui représente la pression du vent chargé d'alimenter les tuyaux.

en axe, d'environ trois pouces. L'adjonction, à ce modèle, des tiges et leviers des pompes ainsi que des manches des registres que la terre cuite ne pouvait donner, avec leurs souffleurs, permet de se rendre compte exactement de l'aspect d'un instrument de ce genre et de ses proportions. (Cf. Planche III.)

Disposition extérieure et aspect de l'instrument. — Les description, que l'on vient de lire, et les illustrations qui accompagnent cette étude disent assez quels furent la disposition extérieure et l'aspect de l'instrument antique. Le « buffet » dans lequel on a pris l'habitude, vers la fin du moyen âge, d'enfermer l'orgue, n'était pas encore en usage ; les organes producteurs de la force de l'air, pompe ou soufflet, restaient apparents et presque au premier plan ; l'organiste était placé par derrière, et dans les orgues les plus simples, on l'apercevait entre les intervalles des tuyaux, qu'il dépassait souvent de la tête et même du buste. La façade de l'instrument rappelait donc toujours la « Flûte de Pan » placée sur un « autel ». (Pl. I, p. 8.)

Mais déjà, ce qu'il y avait de boiserie dans l'hydraule était décoré de sculptures en plein bois : frises ornées de rinceaux profondément entrelacés, panneaux avec rosaces ou palmes. La base même, le socle qui contenait le réservoir d'eau et d'air, étaient à l'occasion garnis de quelque décoration : la base du petit orgue de Pompéi, dont il subsiste une partie, offre, en relief, trois petites portiques d'ordre dorique, avec frontons, abritant des statuettes.

Ainsi, presque dès l'origine, l'orgue, dans tout ce qui n'était pas un de ses organes musicaux, appelait déjà à son aide l'art du décorateur.

III

Le rôle antique de l'orgue hydraulique était fort divers, mais s'il est utilisé en de multiples circonstances, il n'apparaît *jamais* dans les cérémonies religieuses.

Nous trouvons l'orgue employé pour l'agrément des particuliers : c'est le cas de la lettre de Cicéron, un demi-siècle avant notre ère : c'est celui, évidemment, des nombreuses représentations qui nous sont restées, sur des tombeaux ou des mosaïques, se référant à des usages privés. Des instruments rudimentaires, comme celui de Pompéi, ont pu servir de jouet, mais plus encore pour accompagner les parades des baladins, où le son fort et nasillard de leurs tuyaux rappelait plutôt, comme les anches de certains instruments, le jargon des oies.

Mais un apparat plus relevé attendait l'orgue : au temps déjà de Néron, il a figuré au théâtre et dans les jeux publics du cirque, comme l'indiquent le mot de Suétone, un autre de Pétrone [1] et les médaillons contorniates à l'effigie des empereurs. L'une de ces médailles représente devant l'orgue deux femmes semblant s'offrir mutuellement des palmes ou des flabelles : l'attitude qu'elles ont et la corrélation étroite de leurs gestes paraissent indiquer sans hésitation une danse ou une panto-

1. Pétrone, *Satyricon*, 36.

mime orchestrale. L'orgue fut concertant : il accompagne déjà le grotesque nain d'Alexandrie, ou l'empereur Alexandre Sévère, ou encore le personnage inconnu de Nennig, dans leurs solos de « tuba ». Un fragment romain représente, sur une scène, un chanteur tragique dans une noble attitude ; près du « portant » des décors, figure l'orgue qui l'accompagne [1]. Mais l'occasion la plus importante où, dans un cadre un peu moins ancien, il est vrai, mais tout plein encore de la civilisation antique, nous voyons paraître l'orgue, c'est dans le ballet représenté sur le socle de l'obélisque de Théodose le Grand, en l'an 390, à Constantinople. Ce bas-relief est assez connu, et a donné lieu à bien des dissertations, plus ou moins aventurées, la plupart fausses dans leurs conclusions, sur la nature des orgues qui y sont sculptées, car les dessins qu'on en avait présentés jusqu'ici étaient tous incomplets.

Le bas-relief représente une scène dansée, accompagnée d'instruments de musique, exécutée devant l'empereur et sa cour. Au premier plan, sur toute la longueur du bas-relief, règne un « cancel » ou balustrade richement décorée, qui borde l'estrade. Plusieurs ballerines, en attitudes élégantes et gracieuses, sont accompagnées de deux chorèges placés en arrière, dont l'un semble jouer de la cithare et l'autre de l'« aulos » double ; de chaque côté, il y a de plus un petit orgue, avec son organiste : à chaque extrémité, derrière l'orgue, et montés à la hauteur du cancel, sont placés deux adolescents en tunique. C'est de ce dernier détail qu'on a *supposé* qu'ils actionnaient des soufflets cachés derrière la balustrade : en réalité, de ce qu'on *voit* sur ce bas-relief, rien, dans le dessin de ces orgues, ne permet de reconnaître si l'on a affaire à une « hydraule » ou à un « pneumatique », à un orgue à eau, ou un orgue à soufflets [2].

Deux des « contorniates » qui représentent des orgues semblent, par leur exergue ou leur dessin, avoir une destination religieuse : ce seraient des ex-voto. L'un porte : *Placeas. Petri*, « Sois favorable ! [offrande] de Pierre » ; un autre : *Petroni. Placeas*, « [offrande] de Pétrone. Sois favorable ! » Ce dernier, au revers, présente trois personnages : celui du milieu, que les deux autres semblent complimenter, ou implorer, tient sur la main gauche la petite réduction d'orgue paraissant un pneumatique dont j'ai parlé plus haut [3]. La terre cuite de Carthage, qui a des proportions analogues, aurait-elle été ainsi une offrande religieuse, remerciement d'un organiste vainqueur à une divinité tutélaire ? Peut-être. En tout cas, cet objet porte le nom de celui qui l'a offert : il s'appelait *Possessor*.

1. Pour la plus grande partie des reproductions de monuments antiques intéressant l'orgue, il faut consulter Degering, *Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zum Karolingerzeit*, Munster, 1905, dont les illustrations, presque toutes faites par la photographie directe des monuments, sont remarquablement soignées.

On trouvera un certain nombre de textes intéressants dans l'article *Hydraule*, de Ruelle, dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, en les complétant ou les corrigeant par les explications données ici.

2. Degering, *op. cit.*, en a donné une excellente photographie, où tous les détails identifiables sont parfaitement visibles.

3. Paris, Bibliothèque Nationale. Cf. Sabatier, *loc. cit.*

Il ne faudrait pas supposer, à l'examen de tous ces textes ou de ces monuments, que la musique d'orgue fût alors ce qu'elle a été depuis, ou que l'organiste de ces temps-là ait toujours été un artiste. Celui-ci n'a souvent été qu'un exécutant machinal, celui auquel les philosophes dénient même le nom de musicien [1]. Celle-là ne connaissait que la diaphonie antique, dont le nom *d'organum* a perpétué jusqu'en plein moyen âge, l'une des formes, à savoir un chant simple à deux parties [2], tel qu'il était, dès longtemps, usité dans les formes instrumentales, soit que l'une des deux voix suivît l'autre note contre note, soit que l'une, s'exprimant en valeurs longues ou en doubles longues [3], ait été accompagnée d'un contrepoint en valeurs plus brèves.

*
* *

A travers cette longue période qui vit naître et grandir l'orgue antique, nous l'avons rencontré un peu partout : d'Alexandrie à Rome et de l'Asie Mineure à Carthage. Partout où s'introduisit la civilisation romaine, l'hydraule aussi fut adoptée [4].

Dans la Gaule colonisée, plusieurs documents ou monuments représentent l'instrument, ou en parlent. De l'époque des Antonins, ou un peu plus tard, datent les mosaïques d'Orange, le bronze de Reims, les sculptures d'Arles [5], et une mosaïque des pays rhénans. A Grenoble, une médaille analogue à celles plus haut mentionnées, montre aussi que l'orgue était répandu dans tout le territoire ainsi initié aux arts romains. Au IVe siècle, à Bordeaux, le poète Ausone ; au Ve, dans la même région, Prosper d'Aquitaine, parlent des orgues d'une manière qui atteste leur usage. Et lorsque, après les grandes invasions des barbares, l'évêque de Clermont, Sidoine Apollinaire, mentionne les ruines accumulées, il ne manque pas de souligner la destruction des orgues hydrauliques dont ne résonnent plus les riches villas saccagées [6].

1. S. Augustin, *De musica*, I, IV, 5-6 ; VI ; Boèce, IX, I, V, VI.

2. Augustin, *in ps.* 150, n° 7... *sed ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinatur in organo. Habebunt enim etiam tunc sancti Dei differentias suas consonantes... sicut fit suavissimus concentus ex diversis quidem, sed non inter se adversis sonis.* Cf. Prudence, dans son *Apotheosis*, V. : *Organa disparibus calamis quod consona miscent.*

3. Clément d'Alexandrie, *Stromates*, VI, X.

4. Martianus Capella, *De nuptiis Philologiæ* : « Hydraulos... per totum orbem inveni. »

5. Deux sarcophages d'Arles offrent la figure d'un orgue : l'un qui peut dater du IIIe ou IVe siècle, est assez abîmé et fruste ; mais un autre, du IIe siècle, est en parfait état ; c'etait le sarcophage d'une musicienne arlesienne, du nom de *Julia*, dont l'epitaphe fait le plus grand éloge. L'orgue hydraule y est fort bien reproduit, ainsi que d'autres instruments, dont une « pandoura » qui offre deja une partie des caractères du luth. Malheureusement ces détails, que j'ai releves sur l'original, ne sont pas apparents dans les reproductions qui en ont été publiees, même chez Degering.

6. Ep. II, *ad Agricum*.

On a fait état d'une poésie de Fortunat de Poitiers pour prétendre que la cathédrale de Paris avait, au VI[e] siècle, un orgue : la méprise est par trop grosse. Le correspondant de l'évêque saint Germain loue en effet l'organisation du chant dans cette église, en donnant une description imagée des voix, qu'il assimile aux instruments les plus variés :

« La foule... tisse une lyrique modulation sur les cordes du *psaltérion* (le psautier), en conduisant avec amour le chant divisé en versets. Ici l'enfant fait résonner les tuyaux des plus aigus des *orgues* ; là, le vieillard fait sortir de sa bouche comme le son d'une large *trompette* ; les voix se mêlent comme les *cymbales* et les *pipeaux* aigus, et la *flûte* résonne doucement dans des modes divers. Les rauques *tympanons* des vieillards se mêlent à la *tibia* enfantine, et le chant des paroles forme comme une *lyre* humaine [1]. »

De là, à prétendre que l'église de Paris entretenait alors un orchestre, il y a loin ! Mais c'est, en tout cas, le dernier texte où, dans les Gaules, figure la mention de l'orgue, et encore ! dans une fantaisie de littérateur.

Cependant, dans son récit d'un voyage sur la Moselle, le même auteur dit : *Vocibus excussis pulsabant* organa *montes*, mais le texte amphibologique ne permet pas de se rendre compte si l'auteur parle d'orgues ou bien d'instruments en général, car il cite les chalumeaux et des cordes.

Et, dans tout l'Occident même, si Cassiodore [2] et saint Grégoire le Grand [3] parlent de l'orgue, à eau ou à soufflets, en gens qui le connaissent, Isidore de Séville, vers 630, semble ne plus le mentionner que par ouï-dire [4]. Seules, Constantinople et les villes de l'empire byzantin allaient conserver, pendant quelques siècles, le secret de la facture et de la conservation des orgues.

1. Voir mon *Histoire du chant liturgique dans l'église de Paris*, I, p. 5 à 8 ; Paris, Poussielgue, 1904.
2. *Loc. cit.*
3. *Moralia*, l. XXXII.
4. *Etymologiae*, l. III, c. VII

Appendice sur l'Orgue gréco-romain

Le poème « en forme d'orgue », de Porphyre Optatien [1]

Cette curiosité littéraire, composée en l'honneur des victoires de Constantin, qui avait exilé l'auteur en l'an 324, est un fort curieux témoin de l'histoire de l'orgue. Au milieu, une dédicace, formée d'un vers hexamètre, tient lieu de la décoration du sommier ; au bas, vingt-six vers trochaïques développent le sujet de la pièce, et peuvent représenter les touches ; en haut, en vingt-six autres vers représentant les tuyaux, l'auteur explique son dessein et décrit le maniement de l'hydraule :

O si diviso metiri limite Clio
Una lege sui, uno manantia fonte
Aonio, versus heroi jure manente
Ausuro donet metri felicia texta,
Augeri longo patiens exordia fine
Exiguo cursu: parvo crescentia motu,
Ultima postremo donec fastigia tota
Ascensus jugi cumulato limite cludat,
Uno bis spatio versus elementa prioris
Dinumerans, cogens æquari juge retenta
Parva nimis longis, et visu dissona multum
Tempore subparili, metri rationibus isdem
Dimidium numero musis tamen æqui parantem.
Hæc erit in varios species aptissima cantus,
Perque modos gradibus surget fecunda sonoris
Ære cavo et tereti, calamis crescentibus aucta.
Quis bene suppositis quadratis ordine plectris
Artificis manus in numeros clauditque aperitque
Spiramenta, probans placitis bene consona rythmis.
Sub quibus unda latens properantibus incita ventis,
Quos vicibus crebris juvenum labor haud sibi discors
Hinc atque hinc animæque agitant augetque reluctans
Compositum ad numeros, propriumque ad carmina præstat,
Quodque queat minimum admotum intremefacta frequenter
Plectra adaperta sequi, aut placidos bene claudere cantus,
Jamque metro et rythmis præstringere quidquid ubique est.

AUGUSTO VICTORE JUVAT RATA REDDERE VOTA.

Post martios labores
E Cæsarum parantes
Virtutibus per orbem
Tot laureas virentes,
Et principis tropæa ;
Felicibus triumphis
Exsultat omnis ætas,
Urbesque flore grato,
Et frondibus decoris
Totis virent plateis.
Hinc ordo veste clara
Cum purpuris honorum
Fausto precantur ore,
Feruntque dona læti.
Jam Roma culmen orbis
Dat munera et coronas
Auro ferens corusco
Victorias triumphis
Votaque jam theatris
Redduntur et choreis.
Me sors iniqua lætis
Solemnibus remotum
Vix hæc sonare sivit
Tota vota fonte Phœbi
Versuque compta solo
Augusta rite sæclis.

1. Dans les *Poetæ latini minores*, publiés par Wetsdorf, t. II, p. 406.

Ces vers sont écrits de façon à être de plus en plus longs d'une lettre chacun, le dernier étant le double du premier, pour exprimer ainsi la longueur croissante des tuyaux ; la description du jeu de l'instrument commence au quatorzième vers, *Hæc erit :* je donne un essai de traduction, aussi serrée que possible, pour rendre la physionomie originale de cette curieuse et poétique description.

« Elle [la muse Clio] sera très apte aux espèces variées du chant, et, par ses modes, elle surgira, féconde, en pas sonores, d'un airain creux et allongé, s'augmentant de chalumeaux croissants. Bien placés en ordre au-dessous de ceux-ci, sont des plectres quadrangulaires ; par eux, la main de l'artiste ouvre et ferme avec régularité les courants du vent, produisant en bonne consonance d'agréables rythmes. Au-dessous encore est une onde cachée, poussée par les vents empressés dont, par de fortes alternances, le travail des jeunes gens, jamais différent de soi-même, agite le souffle de droite et de gauche, et l'augmentant, le rend apte aux rythmes, et l'apprête à être propre aux vers. Et, du moindre mouvement, il s'efforce ou de suivre les plectres rapidement agités qui ouvrent le chemin, ou de bien clore de calmes mélodies, atteignant par son mètre et ses rythmes ce qui de partout l'entoure. »



II

L'ORGUE EN FRANCE AU MOYEN AGE



L'Orgue en France au moyen âge

I

La cinquième année du règne de Pépin le Bref, en 757, après plus d'un siècle d'oubli, « l'Orgue arriva en France, *venit organum in Francia* » ; ainsi s'expriment, en apparence naïvement, les auteurs des diverses annales [1] de l'empire carolingien, mentionnant le fait comme d'importance. C'est qu'aussi bien, c'en était un ; l'Orgue — le seul que connussent ces annalistes — comptait au nombre des présents de valeur envoyés à Pépin par l'empereur byzantin, Constantin Copronyme.

On commençait, en effet, dans la France d'alors, à parler de ce genre d'instrument, et des merveilles qu'on racontait sur lui en Orient, où la tradition s'en était conservée, où d'ingénieux chercheurs imaginaient de nouvelles machines sonores, comme ce Maurostos, dont on a récemment découvert les descriptions, et qui, sur l'ordre de l'empereur, travailla précisément pour le roi des Francs (voir plus loin).

D'autre part, les maîtres venus de la *Schola cantorum* de Rome, à l'exemple du « secondicier » Siméon, à partir de l'an 754, avaient fait connaître à nos chantres l'art d'exécuter diverses mélodies grégoriennes à deux voix [2], ce qu'on appelait aussi, à l'imitation de ce qui se pratiquait sur l'instrument de musique : *organum* [3]. On ne sait pas à quelle époque remontait cet usage, qui était appliqué surtout aux antiennes et à certains versets ; était-ce un héritage de l'antiquité ? Était-ce une innovation ? Un vieil auteur [4], souvent fantaisiste, égaré par un texte mal compris, a imaginé que le pape Vitalien (655-672) aurait introduit l'usage de l'*organum* [5] dans l'église : la chose est peut-être vraie, bien que le texte original n'en dise rien [6], et ce genre d'exécution aurait été le propre de certains chanteurs romains nommés *vitaliani*. Cela, en tout

1. Ces annales sont publiées dans le tome V du *Recueil des Historiens de la France* et dans les tomes I et II des *Monumenta Germaniæ historica* ; *Scriptores*.
2. Annales d'Angoulême, dans *Rec. Hist. France*, cité.
3. J. Cotton. (*Patr. Lat.*, CXLI.)
4. Ekkehard, dans les *Casus S. Galli*.
5. De l'*organum* vocal, et non pas de l'orgue.
6. C'est, en effet, par une mauvaise acception du terme *susceptum modulationis organum* de Jean Diacre, qu'Ekkehard a tiré cette fausse conclusion.

cas, chanter à deux voix ou faire entendre deux voix sur un instrument, semblait chose merveilleuse aux musiciens français du temps, et devait également intriguer la curiosité de personnages tels que le roi Pépin, qui s'ouvrait volontiers aux choses de l'esprit.

De plus, le fait que personne, dans tout l'Occident, ne savait, depuis longtemps, ce qu'était au juste un Orgue, rendait encore plus mystérieux ce que l'on connaissait de son usage dans les contrées soumises aux empereurs d'Orient. Ainsi, à Constantinople, des orgues aux tuyaux d'or et d'argent (ou peut-être seulement dorés et argentés) étaient placés au cirque, à la Magnaure, au Chrysotriklinon, partout où le « basileus » devait paraître, et sonnaient, à l'entrée et à la sortie des cortèges ou pendant les festins d'apparat, des pièces de bel effet [1]. Quelques années plus tard, l'un des orgues construits pour l'empereur Théophile affectait la forme d'un arbre ! Le tronc renfermait les porte-vents, les tuyaux parlants se trouvant soit dans les branches, soit dans les corps de petits oiseaux qui y étaient perchés et semblaient ainsi gazouiller [2]. On parlait de l'orgue-signal de Jérusalem [3], pour lequel deux peaux de grands éléphants avaient à peine suffi à monter les douze ou quinze soufflets, semblables à des soufflets de forgeron : mais l'instrument n'avait que douze énormes flûtes de métal, *cicutas æreas*, résonnant avec un bruit de tonnerre, et dont le son portait facilement à plus de mille pas. Cet instrument, peu artistique, devait donc remplir le même rôle que les « carillons » plus modernes, ou nos jeux de cloches. Du même genre était l'espèce de sirène, également baptisée : orgue, construite par le médecin grec Maurostos, marchant moitié par l'eau, moitié par l'air, servant pour les signaux militaires, et dont le mugissement à son de trompette pouvait se faire entendre, assurent les vieux manuscrits arabes, à une distance de *soixante* milles ! (Où je soupçonne que le texte doit être fautif.) Or, ce qui est intéressant, c'est que l'auteur indique qu'il construisit un instrument du même modèle, que son maître destinait au « roi des Francs ». C'était donc là l'un des nombreux présents que Constantin Copronyme projetait d'offrir à Pépin le Bref. Il y avait encore cet autre instrument de musique, ou *organon* aussi, mais de genre indéterminé, inventé par le même constructeur, sorte de gigantesque cornemuse à tuyaux de flûte, alimentée par plusieurs soufflets ingénieusement disposés pour comprimer l'air, et où plusieurs instrumentistes à la fois pouvaient jouer la même mélodie. Le texte en fait les plus grands éloges, et c'est une page curieuse de l'esthétique gréco-orientale du VIIIe siècle que la description des impressions produites par cet « organon à embouchure de flûte » : « C'est une

1. Le « Livre des Cérémonies » du palais impérial de Byzance contient de nombreux détails à ce sujet. (*Patr. Gr.*, CXII, col. 73 et s.)

2. Voir l'étude de Barbier de Montault, dans le t. XVIII des *Annales archéologiques* de Didron.

3. Dans une lettre faussement attribuée à saint Jérôme (*Patr. Lat.* XXX. *Ep. ad Dardanum*), mais qui date au plus tôt de la fin du VIIIe siècle, et dans le *de Universo* de Raban Maur, lib. XVIII, c. IV. (*Patr. Lat.*, CXI, col. 495.)

voix triste qui vous fait répandre des larmes, ou, berceuse, qui vous verse le sommeil ; ou gaie, qui donne la joie au cœur ; cadencée, qui vous fait marquer les rythmes ; mélodieuse, qui vous emporte et vous enivre. C'est l'instrument qui répond le mieux à l'organe de la voix, qui l'harmonise, qui l'intensifie, en multiplie l'émission et les intonations : tout s'y traduit, depuis un murmure jusqu'au mystérieux langage des bêtes et des oiseaux[1]. »

*
* *

C'est donc précédé de toutes sortes de récits, vrais ou amplifiés, se rapportant au même genre d'instrument, ou à d'autres confondus avec lui, que, attendu avec curiosité, « l'Orgue arriva en France ». Reçu, avec les autres présents de l'empereur byzantin, en grande solennité, il fut déposé dans la *villa* royale de Compiègne, où Pépin tenait alors une assemblée générale de ses leudes[2]. Mais si quelqu'un des musiciens du roi de France fut, par la suite, appelé à toucher cet orgue, l'instrument resta longtemps seul de son espèce, et une pure curiosité.

L'auteur des *Gesta Karoli*, le « moine de Saint-Gall » qui est probablement Notker le Bègue lui-même, rapporte [3] à une autre ambassade byzantine, celle de Constantin Curopalate, en 812, la description d'un orgue : je crois que c'est par confusion avec le précédent, aucun autre document ne parlant d'orgue à cette occasion. Néanmoins, le passage est intéressant, les renseignements précis, et de nature à donner une idée suffisante de l'instrument décrit par l'auteur. Voici ce passage[4] (qui suit un curieux récit montrant comment les chantres de la chapelle de Charlemagne imitèrent, en latin, quelques-uns des chants liturgiques grecs de la chapelle de l'ambassade) :

« Les ambassadeurs apportèrent aussi avec eux toute espèce d'instruments et de choses diverses. Tout cela, examiné comme à la dérobée par les ouvriers du très prudent Charles, fut avec très grand soin remis

1. Ce traité curieux, signalé par les anciens encyclopédistes syriens et arabes, a été découvert dans un monastère du Liban, et publié par le P. Cheïkho dans la revue de l'Université de Beyrouth *Al-Machriq*, n° 1 (1906). Ce n'est donc pas un traité de « facture d'orgues », comme l'ont cru divers orientalistes non versés dans la matière, mais de « fabrication d'instruments » divers ; le dernier qui y est décrit est le disque orné de clochettes, d'usage traditionnel dans les églises d'Orient. Je dois à un érudit syrien, M. Habib Gouria, la traduction de ces passages.

2. Voir Annales citées, ou *Patr. Lat.*

3. Lib. II, c. VII, dans les mêmes collections.

4. *Adduxerunt etiam idem missi omne genus organorum, sed et variarum rerum secum, quae cuncta ab opificibus sagacissimi Karoli quasi dissimulanter aspecta, accurratissime sunt in opus conversa. Et praecipue illud musicorum organum praestantissimum, quod, doliis ex aere conflatis follibusque taurinis, per fistulas aereas mire perflantibus, rugitum quidem tonitrui boatu, garrulitatem vero lyrae, vel cymbali dulcedinem coequabat. Quod ubi positum fuerit, quamdiu duraverit, et quomodo inter alia rei publicae dampna perierit, non est hujus loci vel temporis enarrare.*

C'est cependant ce texte où l'on a vu que les ouvriers de Charlemagne avaient construit un orgue à l'imitation de celui-là, qu'il avait des tuyaux de plomb et de cuivre, etc. !

en œuvre [c'est-à-dire « remonté »], et particulièrement ce très remarquable orgue musical qui, sur des coffres arrondis que des soufflets de peau de taureau remplissaient d'air, égalait, par des tuyaux d'airain sonnant d'admirable manière, le grondement du tonnerre, la ténuité de la lyre, ou la douceur du *cymbalum*. Quant à ce qui concerne l'endroit où il fut placé, combien de temps il dura, et comment il périt entre autres choses appartenant à l'État, ce n'est pas le lieu ni le temps de le raconter. »

Que cet orgue ait été celui de Compiègne, ou un autre placé à Aix, il n'en est pas moins vrai que ses timbres étaient variés. Il semble bien que la distinction est assez nettement marquée par cette description entre un jeu d'anches, un jeu de fonds sans doute de menue taille comme nos gambes, et une « cymbale », dont nous allons plus loin citer d'autres exemples, montrant l'emploi traditionnel des jeux de mutation, déjà constatés dans l'orgue antique.

En dépit des affirmations de certains auteurs, les annales relatant dans le détail [1] les règnes de Pépin et de Charlemagne ne citent pas d'autre orgue ; celui-ci dut disparaître rapidement, dans des conditions que le moine de Saint-Gall, lui, familier de l'empereur Charles le Chauve, savait, mais sur lesquelles, on le voit, il n'a garde de s'étendre. On ne parle d'aucun orgue préexistant lorsque, en 826, le palais [2] d'Aix-la-Chapelle s'enrichit d'un nouvel instrument, une hydraule cette fois, dont la construction est due à un certain prêtre vénitien, du nom de Georges, « homme de bonne vie, qui avait promis de construire un orgue à la manière des Grecs ». Ce facteur avait été présenté à Louis le Débonnaire, par Baudry, comte du Frioul ; l'empereur le reçut avec bienveillance, et donna les ordres nécessaires pour que choses et gens fussent mis à sa complète disposition [3]. Georges réussit dans son entreprise, et c'est à son œuvre que s'appliquent les curieuses apostrophes d'Ernold Nigellus et de Walafrid Strabon [4]. Ces

1. Ainsi, dans les très curieux passages qui regardent les échanges d'ambassades et de présents entre Charlemagne et Haroun-al-Raschid (que nos chroniques nomment Aaron-Amir el Moumim). On y voit, entre autres choses, que le roi des Francs avait le plus vif désir de posséder un *éléphant*, dont la demande, l'expédition, l'arrivée et plus tard la mort sont soigneusement notées, entre deux traités de paix ou d'autres importantes affaires (l'éléphant — le seul, comme l'orgue — mourut en 810). Les présents de Haroun comportaient des objets divers, produits de l'industrie orientale, les clefs de la basilique du Saint-Sépulcre, une horloge sonnant, ce qui ne s'était jamais vu, etc. ; il n'y est nulle part question d'orgue ou d'autre instrument de musique.

2. Et non pas l'église, comme cela a été fautivement écrit.

3. Annales d'Eginhard, dans *Monum. Germ. hist. SS.*, I, 359 ; *Vita Hludovici imperatoris*, n° 40, II, 629. On construisait encore des hydraules à Byzance ; cf. Leo Magister.

4. Ernoldus Nigellus, *In Honorem Hludovici*, lib. IV, 639 (*Id.*, II, 513) :

Organa quin etiam, quæ numquam Francia crevit,
Unde Pelasga tument regna superba nimis,
Et quis te solis, Caesar, superasse putabat
Constanti, nobilis nunc Aquis aula tenet.

Walafrid Strabon dit à peu près les mêmes choses, mais d'une manière très am-

deux poètes surenchérissent d'épithètes louangeuses sur cet instrument, gloire du palais impérial, par lequel Louis n'a plus rien à envier désormais à la gloire des Grecs et des Romains. Rien, malheureusement, n'est à tirer du détail de ces pièces emphatiques, hormis celui-ci : un de ses jeux avait une telle douceur, qu'une femme, pâmée, en perdit la vie :

..... Tintinnum quidam, quidam organa pulsant
Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Coepit, ut una suis decedens sensibus ipsam
Femina perdiderit vocis dulcedine vitam [1].

Le prêtre Georges, qui avait réussi ce bel instrument, est bientôt récompensé par sa nomination à l'abbaye de Saint-Savin, en Poitou ; et, en 827, ayant terminé la décoration de cet important monastère, et obtenu des reliques insignes des saints martyrs Marcellin et Pierre, il voulut que la translation de leurs ossements dans son église fût entourée de la plus haute solennité. L'abbé construisit à cette occasion un orgue [2] ; ce fut là *le premier orgue d'église.* Était-ce une hydraule, comme l'orgue qu'il avait construit au palais d'Aix ? ou fut-ce un instrument à soufflets ?

Dès ce moment, les mentions de l'orgue, dans les traités de musique, dans certaines pièces chantées que je citerai plus loin, vont augmenter de fréquence.

Pendant longtemps, toutefois, un orgue est encore une rareté, que quelques maîtres tiennent à construire eux-mêmes : Gerbert, par exemple, dont je parle ci-après ; son contemporain anglais saint Dunstan, évêque d'York, etc. ; c'est seulement peu à peu, au cours des xe et xie siècles, que l'usage s'en répand, surtout dans les centres intellectuels, tels que les grandes abbayes comme Cluny ou Limoges, ou les plus importantes *scholae*, comme à Chartres ou à Reims. A propos de cette dernière, des historiens, égarés par une amphibologie, ont cru que Gerbert d'Aurillac (le futur pape Sylvestre II), qui dirigea cette école célèbre vers 980, y aurait construit un orgue hydraulique mû par la vapeur. C'est une erreur : Guillaume de Malmesbury, qui dans sa chronique intéressante parle des inventions et réalisations de Gerbert, décrit très clairement, sous le vocable *organa hydraulica* qui a trompé

plifiée, dans ses *Versus in Aquisgrani palatio editi*, I, *De imagine Tetrici* (*id.*, ou *Patr. Lat.*, CXIV, 1092 B.).

(Le titre donné par certaines éditions : *De apparatu templi Aquisgranensis*, est un titre faux.)

Cedant magna cui superest figmenta colossi.
Roma velit Caesar magnus migrabit ad arces,
Francorum quodcumque miser conflaverit orbis.
En queis praecipue jactabat Graecia sese,
Organa Rex magnus non inter minima ponit.
Quae tamen inceptos servent si intacta canores,
Etc., etc.

1. Walafrid, *id.*

2. Annales et *Vita* s. cit. — Eginard, *Translatio SS. Marcellini et Petri.* (*Mon. Germ. Hist.* SS., XV, I, 260.)

une lecture superficielle, des « éolipyles » qui en sont très différents [1]. Néanmoins Gerbert s'occupa aussi d'orgues ; plus tard, devenu abbé de Bobbio, il en construisit pour expédier en Auvergne, à la demande de l'abbé Géraud d'Aurillac [2].

*
* *

Quelle était la disposition de l'orgue en ces temps reculés ? On a vu par le texte du moine de Saint-Gall que, dès le IXe siècle, ces instruments étaient suffisamment maniables, et offraient des ressources diverses, conservées de l'orgue gréco-romain : anches, fonds, mutations. Le clavier comprenait deux octaves, depuis l'*ut* grave de la voix d'homme, et comportait au moins, comme degré mobile, les *si* bémols [3]. Quant à l'importance de ces instruments, bien que je ne consacre pas mon travail aux orgues construites en dehors de notre territoire, il convient néanmoins de citer celui de la cathédrale de Winchester, en Angleterre, pour montrer jusqu'où la facture savait déjà atteindre, au milieu du Xe siècle, et parce que cet instrument est d'un type dont on rencontre d'autres exemples au cours du moyen âge. Il était, en réalité, une juxtaposition de deux orgues [4], chacun avec son clavier de vingt touches, et dont l'ensemble comportait quatre cents tuyaux, donc dix rangs de tuyaux par touche en moyenne : je dis en moyenne, car les orgues du moyen âge qui nous sont connues avaient un plus grand nombre de rangs pour les notes aiguës des fournitures et des cymbales que pour les moyennes ou les graves.

Chacun des claviers, tout comme dans nos orgues modernes, devait commander des jeux différents, mais la disposition des claviers obligeait alors d'avoir deux organistes, chacun jouant sa partie sur le clavier qui lui était confié. L'air était fourni par deux séries de soufflets, l'une de douze soufflets, placés à une certaine hauteur, l'autre de quatorze, placés au-dessous des premiers, et qui fonctionnaient tour à tour [5].

1. Voici d'ailleurs la description, fort claire, et qui est à rapprocher de celle de Vitruve : *Extant apud illam ecclesiam* [*Remensem*] *doctrinae ipsius documenta : horologium arte mechanica compositum, organa hydraulica, ubi mirum in modum, per aquae calefactae violentiam, ventus emergens implet concavitatem barbiti, et per multiforatiles tractus aereae fistulae modulatos clamores emittunt.* On voit qu'il ne s'agit aucunement de l'instrument de musique, et encore moins d' « hydraules à vapeur » (!) dans les églises d'Angleterre, parce que l'auteur de cette chronique est un Anglais ! (*Patr. Lat.*, CXXXIX, col. 1140).

2. Cf. *Patr. Lat.*, CXXXIX, col. 220.

3. Hucbald (entre 840-930) dans Gerbert, *Scriptores*, I, 110 (ou *Patr. Lat.*, CXXII, 905) ; son texte est le dernier à mentionner les hydraules.

4. On se rappelle que le grand psautier de Reims représente, vers 820-840, deux hydraules ainsi accouplées, dans l'illustration du psaume CL.

5. Cette description, très détaillée, donnée dans un poème de Wolstan, est reproduite par Mabillon dans les *Acta sanctorum ord. S. Benedicti*, V. Ce même texte parle de soixante-dix souffleurs ! Malgré l'imperfection que devait être celle de la soufflerie de pareils pleins-jeux, le chiffre me semble une erreur de copiste, qui a lu un chiffre ou une abréviation de travers.



Planche IV. — SCHÉMA D'UN JEU D'ANCHES AUX XIe-XIIe SIÈCLES

Or, en dehors des orgues décrites ci-dessus, le moyen âge a connu aussi de petits instruments portatifs de diverses tailles, dont nombre de miniatures ou de sculptures offrent les reproductions. Ce petit orgue « à bras » était semblable à celui dont j'ai parlé à propos des hydraules antiques, que mentionne l'*Onomasticon* de Pollux, et qu'on voit sur un antique *contorniate* : orgue minuscule que l'instrumentiste portait retenu par une bandoulière, et dont il pressait le soufflet de la main gauche, la main droite jouant le clavier. Ce dernier ne possédait que peu de notes, de sept à douze, et mettait en action un petit jeu d'anches (que l'on appela plus tard *rigabellum* ou *régale*).

On ne peut malheureusement pas suivre la trace de ces orgues au cours des âges. Depuis le v[e] siècle, rien ne nous renseigne sur eux, jusqu'au moment où, vers le xi[e] siècle, on les voit reparaître ; ont-ils subsisté pendant ce laps de temps ? Ou les a-t-on « réinventés » alors ? Quoi qu'il en soit, les monuments figurés représentent fréquemment, depuis cette époque, un tel instrument ; ils le donnent habituellement avec deux rangs de tuyaux, dont l'un paraît être un jeu bouché, donc un jeu d'anches doux soutenu d'un « bourdon de 16 ». Quelquefois, est-ce une erreur du décorateur [1] ? on aperçoit à l'une des extrémités un ou deux tuyaux beaucoup plus grands que les autres. On a conjecturé que c'étaient des tuyaux parlant directement sur l'arrivée de l'air, et remplissant l'office d'une pédale continue, comme les « bourdons » des cornemuses et des vielles : cette hypothèse me paraît d'autant plus absurde que, lorsque le « motet » commença à entrer dans l'usage, on sut parfaitement chanter une pièce à voix seule, en s'accompagnant soi-même, la teneure et même un « triple » étant exécutés sur le minuscule clavier [2]. Il me paraît infiniment plus probable que ces tuyaux hors de proportion donnaient une résonance grave du dernier son, tels que l'octave grave et sa quinte, disposition que l'on retrouve encore dans de grandes orgues du xvi[e] siècle.

Il ne semble pas que jusqu'ici les historiens de la musique aient tenu assez compte de l'usage de ces orgues à bras. Cet usage, en effet, explique seul que les *chanteurs d'organum* aient pu, dès le xi[e] siècle au moins, être appelés « organistes », terme qui exprime l'action de « *jouer* de l'orgue » ; or, quand nous voyons, dans tel ou tel récit de ce temps, trois ou quatre « clercs *organistes* » venir se placer devant l'autel pour *chanter* [3], il paraît assez évident qu'ils chantaient ainsi en jouant, s'accompagnant sur l'orgue à bras, comme ces saints et ces anges que nous voyons si fréquemment figurer dans des scènes analogues, sur les vitraux et aux portails de nos vieilles cathédrales.

1. Ils en ont d'ailleurs commis beaucoup d'autres ! Que ce soit un obscur miniaturiste, ou, à l'aurore de la Renaissance, un Raphaël, dans sa fameuse *Sainte Cécile* ils représentent quelquefois ces petits « portatifs » avec les tuyaux les plus longs à l'aigu, et les plus courts au grave
2. Nous en reparlerons plus loin.
3. Voyez entre autres mon ouvrage sur *La Musique d'église*, p. 62.

Ainsi pouvait-on, à défaut d'instrument fixe, exécuter sans difficulté grande l'*organum* accompagné, et même *jubilare in organis*, c'est-à-dire exécuter sur l'orgue, sans les chanter, certains versets plus recherchés, tels que ceux des séquences.

Mentionnons ici qu'apparaissent, au XIe siècle et au XIIe, en remplacement des tuyaux de bronze hérités de l'antique, des tuyaux de cuivre non pas fondus, mais formés d'une mince feuille de cuivre battu au marteau, convenablement découpée suivant les diapasons donnés par les traités [1], remontée et soudée pour obtenir le tuyau et son pied ; nous ignorons toutefois si cet usage fut très répandu, ni combien de temps il subsista, le plomb restant le métal principalement employé, et, un peu plus tard, l'étain plus ou moins « étoffé » pour certains jeux. (Je donnerai plus loin une curieuse formule d'étoffe.)

*
* *

Quel était le diapason réel de ces instruments ? Il ne devait pas être très différent du nôtre. En effet, Aurélien de Réomé, dans son précieux traité écrit vers 840, situe la transposition pratique des modes authentes dans la quinte correspondant à *ré-la* de notre notation, ce qui revient à prendre le *la* comme dominante de transposition moyenne, ce que nous faisons toujours. Un peu plus tard, des exemples d'organum « pur » (voir § III) sont, lorsqu'ils sont chantés, signalés comme dépassant à l'aigu la limite ordinaire des voix d'homme, et ne pouvaient être exécutés qu'en « fausset », *in falso*, *in falseto*, ce qui donnait aux notes supérieures le timbre d'une voix « de vieille femme, ou d'eunuque », de sopraniste. De tels exemples ne montent d'ailleurs qu'au *mi* supérieur, ce qui, encore de nos jours, est la limite habituelle de ces voix. Or, comme ces pièces étaient accompagnées ou même seulement exécutées par l'orgue, il faut en conclure que le diapason instrumental était aux IXe-X^e^-XIe siècles sensiblement le même que le nôtre.

On sait que les plus vieux jeux d'orgue qui sont conservés, et qui datent du XVe siècle ou du XVIe, sont néanmoins accordés à peu près un ton au-dessous du ton moderne, ce qui n'exclut rien des conclusions précédentes : le diapason a pu, en effet, suivre au moyen âge la marche inverse des cent cinquante dernières années et s'abaisser peu à peu. Les descendants des Byzantins et des autres Orientaux, au XVIIe siècle et au XVIIIe, chantaient ou exécutaient dans un diapason plus élevé que celui d'Occident, de sorte que nos musicologues écrivaient alors les airs orientaux un ton plus haut, pour l'œil, que le mode réel [2] : la surélévation du diapason occidental, au XIXe siècle, l'a mis d'accord avec le diapason oriental. On pourrait ainsi penser que les musiciens d'Orient

1. Traité anonyme d'un mss. de Berne ; chapitres sur l'orgue dans la *Schedula* du moine Théophile, etc.

2. Voir entre autres les transcriptions de Villoteau sur l'*Etat de la musique en Egypte*, dans les Mémoires de l'expédition d'Egypte (1799).

avaient conservé le ton usité dans notre haut moyen âge, et repris de notre temps.

C'est seulement avec les motets du cours du XIIIe siècle et du commencement du XIVe que l'on peut constater à l'examen de la tessiture des voix, qu'elles sont notées environ un ton trop haut par rapport au ton précédemment usité ou repris de nos jours. On peut donc raisonnablement penser qu'à ce moment fut fixé le diapason encore en usage dans le XIXe siècle et d'après lequel sont accordés les anciens instruments, et écrites les compositions musicales.

Mais il y a tout de même de curieuses constatations à faire au moyen âge, et qui tendraient à suggérer que, déjà, on distinguait entre le « ton de chapelle » et l'autre ton, comme on le faisait aux XVIIe et XVIIIe siècles. Ainsi, un motet, célèbre au XIVe siècle, est écrit en *fa* ; la transcription pour orgue donnée par un manuscrit du même temps est en *sol*, avec les dièses nécessaires pour cette transposition. Cette transcription semblerait indiquer que l'instrument était accordé un ton au-dessous du ton du chœur (je donnerai plus loin, au paragraphe III, le début de cette pièce). A ce moment, ces transpositions étaient sans difficulté, le clavier des orgues étant devenu chromatique, mais, aux époques antérieures, les claviers, diatoniques, ou ne contenant guère que le *si bémol*, ne permettaient pas, pour les pièces accompagnées, la transposition aux diverses régions de la voix. Alors que l'exécution purement vocale des mélodies grégoriennes, lors même qu'on les chantait en organum, se faisait d'après l'élévation ou l'abaissement de la « teneur » ou « mèse », un motif joué sur l'orgue, un verset intercalé dans le chant, une harmonisation soutenue obligeaient d'exécuter toujours chaque mode dans le même diapason, à la première époque de cet emploi de l'orgue dans le culte.

*
* *

Rien ne saurait nous renseigner sur les boiseries qui servaient de soutien ou d'ornement aux orgues de l'époque carolingienne. Aux temps gréco-romains, les tuyaux restaient apparents, non recouverts, et seulement maintenus par deux pilastres de bois et des barres transversales ; plus tard, Cassiodore décrit l'orgue comme une sorte de « tour » : cela vise-t-il simplement la masse des tuyaux ou du mécanisme ? ou doit-on comprendre qu'on ait pu déjà les enfermer ou les contenir dans un bâti surmonté d'une corniche, et rappelant ainsi la forme d'une tour ? c'est possible. Des époques ultérieures, il ne subsiste d'autre représentation que celle de l'hydraule double du psautier de Reims, au IXe siècle, déjà citée, entièrement conforme à la tradition antique, et où rien n'apparait encore qui rappelle une « tour » ou un « buffet » dont nous n'avons de témoins certains qu'au XIVe siècle.

Les touches du clavier des instruments de ce premier âge durent être établies longtemps encore suivant le système antique, c'est-à-dire dans l'axe même des principaux tuyaux. Dans un très vieil orgue d'une

église d'Allemagne, que Pretorius a pu voir encore, et décrire dans un passage bien connu de son *Syntagma musices*, les touches étaient courtes et larges, séparées les unes des autres, et disposées suivant le type même des antiques hydraules.

II

Au XIIe siècle et au XIIIe, l'orgue est définitivement implanté, et il est des critiques qui se plaignent de la trop grande importance qu'on lui donne dans le service religieux. Le cistercien Aelred de Rievault, et cent ans après le franciscain Guibert de Tournai, régent à l'Université de Paris, se font, presque dans les mêmes termes, les échos de ces plaintes, où ils citent nommément divers jeux ou effets de l'instrument :

« D'où vient, je le demande, tant d'*orgues*, tant de *montres*, tant de *cymbales* dans les églises ? Pourquoi, je vous prie, ce souffle terrible qui exprime plutôt le *fracas du tonnerre* que la douceur de la voix ?... Et, pendant ce temps-là [pendant l'exécution des motets], le vulgaire étonné et tremblant admire le ronflement des soufflets, le bruit strident des *cymbales*, l'harmonie des *flûtes* [1]. »

Ces textes sont d'autant plus intéressants qu'ils font mention non pas seulement du jeu de l'orgue, mais également de son rôle dans l'*accompagnement* de la musique vocale à deux ou plusieurs voix, organums vocalisés, et motets qui commençaient alors à être en usage ; ils nous apprennent en même temps que ces nouveautés musicales étaient spécialement goûtées des « moines noirs », c'est-à-dire des Bénédictins, et plus spécialement, ceux de l'importante congrégation clunisienne.

Des précisions données par les textes nous apprennent que les tenues ou « teneures » du thème en valeurs lentes étaient exécutées avec des jeux graves, sonnant même parfois l'octave au-dessous, tandis que la partie organale l'était, au contraire, avec les sonorités aiguës des fournitures. Et ce détail donne l'explication du fait qui a semblé une énigme difficile à résoudre, lorsque des théoriciens de l'organum, du IXe siècle au XIe, semblent écrire la voix organale dans le même diapason que le sujet ou même au-dessous. En réalité, leur « tabulature » doit être comprise comme devant être exécutée par un autre jeu, et sonnant, pour cette partie, à l'octave supérieure.

La disposition des « triples » ou trios, institués par Pérotin, organiste de la cathédrale de Paris entre 1180 et 1237, suppose l'emploi de deux ou trois orgues à bras, ou bien d'un orgue fixe à deux, ou même trois claviers : il n'y a pas là de quoi s'étonner, si l'on réfléchit que, deux cents ans plus tôt, le grand orgue de Winchester offrait déjà cette particularité, de claviers non pas cependant superposés comme on le fait depuis la fin du XVe siècle, mais juxtaposés, et touchés par des organistes différents.

1. Voir mon ouvrage sur *La Musique d'église*, p. 63 à 67, où ces textes sont donnés tout au long.

D'ailleurs, avec le peu d'étendue dans la tessiture des compositions et des claviers, le même effet était obtenu par des claviers à « jeux coupés », commandant une certaine registration dans le dessus et une autre dans le grave. Ceci n'est pas une hypothèse ingénieuse : les précieuses notes provenant de diverses sources, et amassées par cet organiste ou organier de la cour de Bourgogne, de qui provient le très important manuscrit latin 7295 de la Bibliothèque Nationale [1], donnent des précisions fort nettes et importantes, non seulement sur la facture des orgues de son temps, mais sur de vieux instruments que l'on démolissait alors pour les refaire. On y verra, en dehors de plusieurs dispositifs ingénieux que l'on croit parfois une invention moderne, que ces instruments comprenaient déjà au moins une octave de *seize pieds* ou de tuyaux sonnant ainsi, pour assurer les basses. Cette description, en même temps, met au point des détails sur lesquels l'âge précédent ne nous a rien laissé de précis, mais qui appartiennent à la constitution même de l'orgue, telle que la disposition des « pleins-jeux », « fournitures » et « cymbales ».

Pour suppléer ingénieusement à la défectuosité de la pression du vent, trop faible pour les tuyaux aigus, on augmentait le nombre de tuyaux des fournitures, de même que dans les pianos modernes, on a plus de cordes pour les notes du haut du clavier que pour les graves. Mais, à partir du milieu du clavier, ces fournitures étaient toujours à « reprise » d'octave : on ne pourrait songer à donner par exemple la double octave aiguë du plus petit tuyau, et on le doublait, triplait, etc.

Les premiers des instruments décrits dans les relevés cités ici, appartenaient à la cathédrale de Nevers [2] :

« *a* Il faut remarquer, — dit cette note — que l'orgue de Saint-Cyr possède, en plus des tuyaux habituels, douze flûtes de teneure, accordées au ton des autres, mais ces flûtes sont plus grandes d'environ [terme illisible] que les plus grosses du dessus... Les dix tuyaux les plus gros n'ont aucune fourniture, mais les autres ont trois fournitures, en plus des doubles principaux. Tout le reste a six [*ou* dix] fournitures. Et cet orgue a trois soufflets, levés avec de grands bâtons. La plus grande quantité des fournitures était d'une octave...

« *b* Le grand orgue du chœur (?) a, en plus des jeux simples, dix grosses flûtes pour doubler au grave la teneure. En cela le premier orgue peut sonner de trois façons : d'une manière simple ; d'une manière double, de telle façon que chaque touche s'augmente de son double grave ; troisièmement, quand les dix gros tuyaux seuls servent pour la teneure, et les orgues simples pour le déchant, et alors de la main gauche

1. Ce manuscrit a été utilisé sur l'indication de Bottée de Toulmon, par Hamel, dans sa réédition de l'*Art du facteur d'orgues* de Dom Bedos, mais avec d'évidentes confusions et plusieurs erreurs.

2. Même ms., f° 131 *bis* recto. Je traduis le plus littéralement possible ce texte, dont je donnerai l'original en appendice.

il faut toucher la teneure sur les dix touches les plus basses seulement. On peut encore sonner autrement les orgues, en touchant les dix touches supérieures en dehors (?) avec les touches de teneure de l'orgue simple, et ainsi tout l'ensemble sera doublé au-dessous. Les doubles principaux ont trois fournitures pour la 1re demi-octave, savoir la quinte, l'octave et l'octave de la quinte... La 2e demi-octave quatre fournitures, la 3e cinq fournitures ; tout le reste six fournitures. Il y a deux soufflets. Le mouvement de l'abrégé est bien ingénieux, et peut se faire en deux sens. Le premier se produit dans l'intérieur du corps de l'instrument de telle façon que la dernière touche va atteindre la dernière flûte du principal, mais si, avec cela, on cherche à la doubler en dessous, on tire les chevilles qui sont annexées aux touches inférieures, de telle façon qu'elles se rattachent par-dessous aux touches supérieures, et alors, par l'abaissement des touches supérieures, on abaisse les touches graves des principaux ; ces touches graves ont de plus un fil de fer qui leur est joint, et qui, passant par les touches principales jusqu'au creux de la caisse, trouve là un semblable abrégé ramenant jusqu'aux doubles en dessous : cet abrégé est ici décrit en gros. Le plus grand tuyau a en longueur, du bas en haut, six pieds quatre doigts. »

Le clavier de cet orgue commençait donc du *fa* de la clef de *fa*, qui a effectivement cette longueur ; mais, ayant des « doubles-principaux », ceux-ci sonnaient ainsi à l'octave en dessous. Le système d'abrégé semble à la fois être le premier essai d'« octaves graves » en même temps que d'« accouplement » des deux claviers.

« *c*. L'orgue qui sert à la messe de Monseigneur a deux simples principaux, divisés en deux, et chaque principal a deux quintes et une octave, et *il a cinq registres*, comme vous le savez. »

Ces descriptions sont hautement intéressantes, et constituent une documentation remarquable. Jointes à ce que nous savons déjà, elles fixent en effet, d'une façon suffisamment précise, que l'orgue de la belle époque du moyen âge pouvait posséder, en jeux de fonds et mutations simples, à tuyaux de flûte, par conséquent :

Un *principal* (*montre*) ou deux, sonnant la note écrite : c'était donc la montre de huit pieds ;

Un *double-principal*, limité aux dix ou douze tuyaux les plus graves, pour soutenir les « teneures »; comme il n'était pas plus haut que le précédent, quoique « doublant au grave » les sons, c'était donc un jeu bouché, ou *bourdon* de 16. Au XIVe siècle, on le désigne d'ailleurs sous ce nom [1].

Une *quinte* ou deux, remplacée par le « gros » nasard ;

Une *octave* : c'est la *flûte* de 4 ou le *prestant* (qui porte encore le même nom dans diverses factures étrangères) ;

Une *octave de la quinte* : c'est l'ancienne *quinte-flûte*, remplacée par le nasard de 2 pieds 2/3.

1. A Rouen, en 1380 : « les bourdons qui accompagnent les principaux ». Les détails concernant les orgues de la cathédrale de Rouen, depuis le XIVe siècle, sont donnés tout au long dans le bel ouvrage de MM. les Abbés Collette et Bourdon, *Les Orgues et les Organistes de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1894.

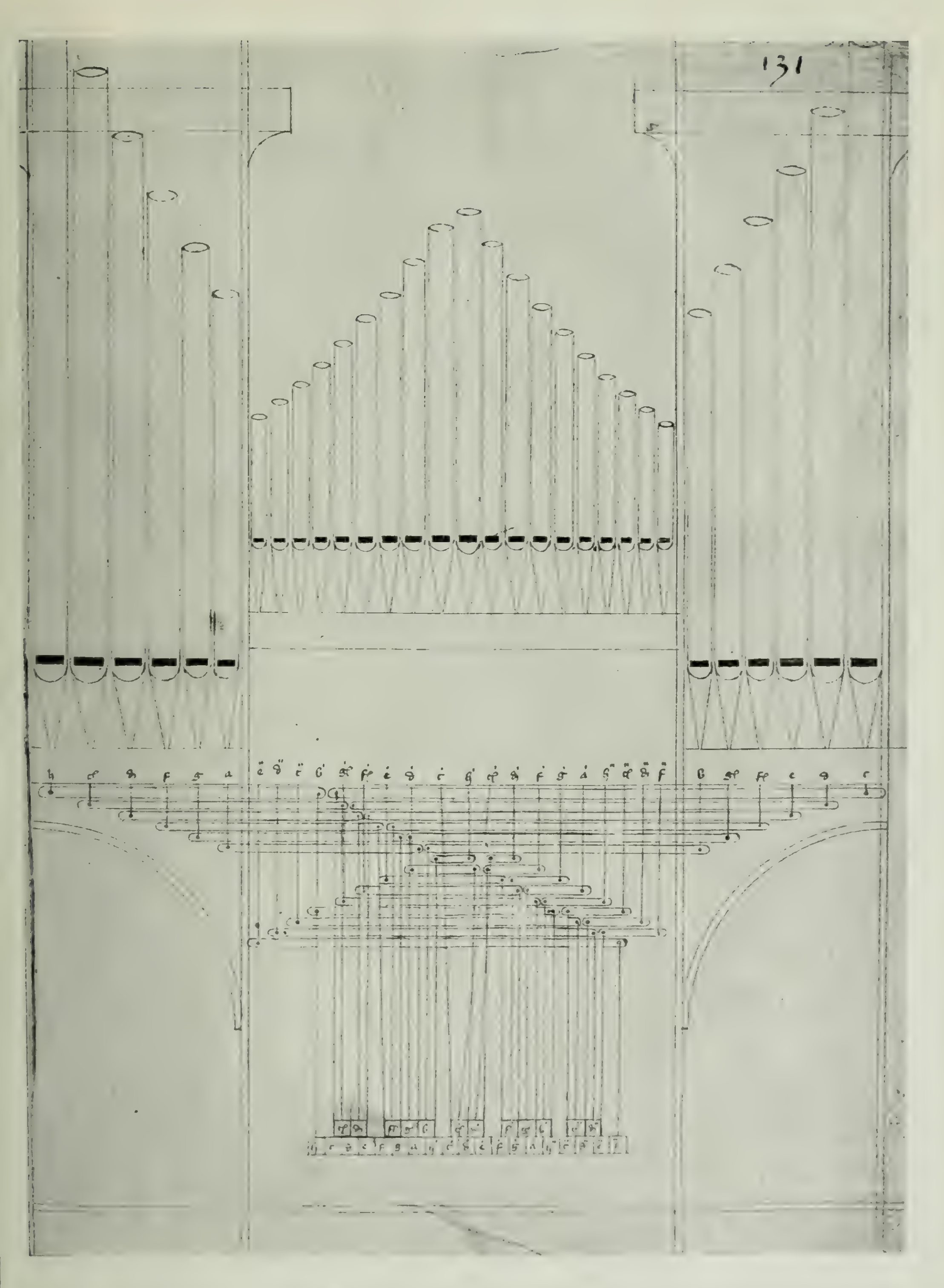


Planche V. — FIGURE SCHEMATIQUE

De l'abrégé et de la disposition d'une montre (xive-xve siècles).

(Manuscrit latin 7295 de la Bibliothèque Nationale.)

Les principaux sont accompagnés de *fournitures* plus ou moins nombreuses, qui pouvaient aller jusqu'à plus de dix tuyaux par marche, pour les notes les plus renforcées.

Tous ces jeux pouvaient parler ensemble : c'était le *plein-jeu*, et il paraît probable que, dans la plupart des orgues, on ne le faisait parler qu'ainsi. Mais on les groupait aussi en *cymbale* (ou mieux *symbale*, du grec *syn*, *ballo*) donnant la note du son principal, sa quinte et son octave ; ou encore, on savait faire parler les principaux seuls, et le plein-jeu à part, ou le tout ensemble : nous l'apprenons par les réparations faites au grand orgue de la cathédrale de Rouen en 1380 [1].

Ce qui s'explique, puisque déjà le petit orgue décrit ci-dessus en troisième lieu utilise cinq *registres*. On savait donc, comme nous le faisons, isoler ou grouper à volonté les jeux précédents : cet orgue, composé de cinq jeux de tuyaux (deux 8 pieds, deux quintes, un 4 pieds), possédait effectivement autant de registres [2].

On divisait aussi en basse et dessus ces jeux et ces registres : le fait est cité dans la description de ce troisième orgue ; il ressort aussi des deux autres descriptions, puisque les touches graves et les touches supérieures du clavier peuvent commander à des séries différentes de tuyaux. Enfin, il pouvait y avoir de plus des mécanismes de combinaison pour accoupler une octave à l'autre, et obtenir ainsi des « octaves graves » ou des « mains couplées », comme dans les plus modernes instruments.

Mais, si le « grand orgue » — l'expression se trouve dans les documents ci-dessus, — pouvait utiliser tous ces dérivés de la *fistula* gréco-romaine, — combien développée ! — il avait aussi toujours conservé l'antique jeu primitif de l'*aulos* des hydraules, devenu le chalumeau. Un esprit curieux du xve siècle avait ainsi mesuré et calibré les tuyaux de plomb, et pesé les anches du jeu de *chalumeau* d'un « antique » orgue, celui de Notre-Dame de Dijon, qui pouvait dater du temps de la construction de l'église, c'est-à-dire de la fin du XIIIe ; sa description nous apprend que l'anche la plus grave, toute montée sans doute, pesait une livre et quart. C'était le *si* (ou le *si* ♭) du milieu du clavier ; il sonnait comme un « quatre pieds », et cet unique jeu d'anches très ancien était entièrement diatonique. Au même orgue (dont le plein-jeu allait jusqu'à *vingt-deux* tuyaux par marche !) était adjoint un *positif* en un petit buffet séparé, placé derrière l'organiste ; ses tuyaux, bien que souvent de taille ou de perce irrégulière, étaient d'une sonorité exquise, à tel point que « la commune assertion de tous les chanoines tient que pareille douceur ne pourrait être rencontrée sous le soleil » [3]. Ce positif se com-

1. Même ouvrage, p. 10.

2. On trouve un dispositif analogue dans les orgues italiennes, par exemple un orgue construit au xve siècle pour une église de Lucques comptait pareillement cinq « registres » : *tenore* (principal de 8 pieds), *ottava*, *quintadecima*, *vigesima seconda*, *flauti*. (Voir Nerici, *Storia della Musica in Lucca*, p. 131-132.)

3. Même ms., f° 123 : « Huic tergali positivo communis omnium canonicorum tenet assertio simile dulcedine sub sole irreperabile ».

posait de deux petits principaux d'étain commençant au *fa* de la clef de *fa*, renforcés de quelques fournitures. C'est la première fois où apparaissent les tuyaux *d'étain* dans la construction d'un orgue ; les fournitures de ce même positif étaient de plomb. Une note additionnelle du même manuscrit, écrite à dessein en cryptographie que j'ai pu déchiffrer, conseille, pour obtenir de bons tuyaux, de mélanger à l'étain en fusion une proportion de plomb d'un tiers, et trois onces (?) de mercure pour deux livres d'étain en agitant le mélange avec un bâton ferré « pendant le temps d'un *Miserere* ». On peut aussi ajouter une petite quantité d'autres ingrédients que je n'ai pu identifier [1], mais il faut « se garder de la fumée du mercure, qui est vénéneuse ».

Toutefois, il n'est pas encore dit que l'on savait faire parler le positif par un abrégé communiquant au grand orgue. Un organiste seul ne pouvait donc que jouer l'un et l'autre alternativement, en se retournant successivement, puisqu'il tournait le dos au positif.

Les claviers et les jeux s'enrichissaient peu à peu des degrés chromatiques. Déjà, vers l'an 1200, Pérotin, à Notre-Dame de Paris, emploie le *si*♭, le *do dièse* et le *fa dièse* ; à la fin du XIII[e] siècle, les claviers pouvaient avoir au moins deux octaves complètement chromatiques, et Philippe de Vitry les mentionne, comme tels, pour la première fois, dans son remarquable traité de musique [2]. Leur étendue s'amplifiait aussi. Tandis que les orgues du XII[e] siècle n'avaient encore que les vingt touches traditionnelles, de deux octaves semi-diatoniques, semi-chromatiques, partant de l'*ut* [2], le jeu de chalumeau de Dijon possédait trois octaves diatoniques, le positif trois octaves chromatiques, le grand orgue quatre octaves chromatiques, moins un degré. D'autres calculs pour la disposition des fournitures, qui datent du XIV[e] siècle et du début du XV[e], tels que ceux faits par Salinis, compositeur de talent (on trouve des compositions polyphoniques de Salinis, pour voix et instruments, entre autres dans le fameux ms. de Chantilly), s'appliquent soit à des orgues comprenant environ trois octaves dont au moins deux complètement chromatiques, avec, au grave et à l'aigu, deux demi-octaves incomplètes, soit même à des instruments atteignant déjà quatre octaves.

Les petits portatifs à bras continuaient d'être en grande faveur, mais on construisait aussi, sous le même nom de *portatives*, des petites orgues transportables, et que l'on pouvait placer sur une table, un support quelconque, ou qui elles-mêmes comprenaient tout un corps. Le fait de les poser où on le désirait leur avait valu aussi le nom de *positives*, passé rapidement, on l'a vu plus haut, dans le langage courant, puisqu'un grand orgue pouvait, dès la fin du XIII[e] siècle, avoir près de lui un positif. Des miniatures, des tapisseries, des peintures, du XIV[e] siècle et du XV[e], nous renseignent fort bien sur la forme et la disposition de ces « orghanes portatives » ou « positives ». On voit clairement que

1. « Aliquantulum mirus et de glaciali. » *Id.*, f° add. 130.
2. Dans les *Scriptores* de Coussemaker, t. IV.

c'étaient des petits « quatre » ou « six pieds », sonnant donc comme nos huit pieds [1] accompagnés de fournitures, et pouvant comprendre diverses combinaisons, puisque l'exécutant a à sa disposition différentes chevilles ou petits leviers faisant fonctionner les registres ou les accouplements. On peut citer le triptyque, si célèbre et souvent reproduit, de Jean Van Eyck, datant environ de 1430, où un ange (ou une sainte) joue d'un de ces positifs, minutieusement observé et reproduit, remarquable spécimen du genre [2]. On en verra aussi au musée de Cluny, à Paris, dans la fameuse tapisserie de la « Dame à la licorne » provenant du château de Boussac.

Il subsiste encore, en Espagne et en Italie, des spécimens de tels instruments : à la cathédrale de Tolède, il y a un petit orgue de ce genre (mais avec pédalier), qui remonte au xve siècle ; la tradition s'en maintint longtemps en Italie, où un positif analogue de cinq jeux [3] mais datant seulement du xviie siècle, est conservé au couvent de Sainte-Prisque, à Rome. En Espagne également, on garde précieusement, à l'Escorial, un tout petit portatif, guère plus grand que les orgues à bras, sans pied, qui servit pendant le xvie siècle pour les processions, au grand organiste Ant. Cabeçon : cet orgue, qui n'est guère plus qu'une grande *régale*, dans le genre de nos petits harmoniums, a deux octaves chromatiques, et, au grave et à l'aigu, deux demi-octaves incomplètes.

Jusqu'au cours du xiiie siècle, les instruments de ce genre, fréquemment reproduits sur les monuments figurés, ont des touches espacées, de forme souvent pattée ou tréflée, et disposées un peu comme celle de nos accordéons. Mais, à la même époque, apparaissent des claviers disposés comme les nôtres, toutefois avec des touches plus courtes et plus larges; dès lors, elles sont rapprochées les unes des autres, même dans des claviers non chromatiques, et il semble que le bord inférieur en est taillé en biseau.

Portatives ou positives, les orgues n'étaient pas exclusivement réservées à l'usage religieux.

Des trouvères les utilisaient ; des mendiants — *joculatores organorum* — s'en servaient dans les rues ou sur les places ; les amateurs en usaient largement pour leur distraction ou leurs récréations musicales, à une époque où la science et la pratique de la musique étaient au moins, sinon plus répandues que de nos jours. Nombreuses sont les allusions faites principalement au xiiie siècle et au xive, sur ces usages variés : Guillaume de Machaut parle même de ceux qui voudraient mettre sur l'orgue une certaine pièce à trois voix, assez complexe, qu'il envoie à une sienne correspondante.

1. Le clavier commençant une demi-octave ou une octave plus haut que les nôtres.

2. Il a servi d'illustration, entre autres, à la couverture de la *Tribune de Saint-Gervais* pendant quelques années.

3. Cet instrument comprend un bourdon sonnant 8 pieds, une octave (prestant) de forte sonorité, une quinte de 2 2/3, une double octave, sa quinte, 1 1/3, un jeu de 1 pied (flageolet) et un d'1/2 pied (larigot) n'ayant que l'octave grave.

Aussi, les grandes églises voyaient-elles également, de plus en plus, se répandre l'usage des orgues, auxquelles on cherchait à donner, comme nous l'avons déjà vu, le plus de perfectionnements possibles.

En dehors de nombreuses églises, particulièrement monastiques, auxquelles font allusion divers textes précédemment allégués, dès le XIIe siècle, j'ai de plus trouvé nommément, au XIIIe, la mention de constructions d'orgues importantes dans les nouvelles cathédrales de Meaux (1221), Strasbourg (1260) [1], Senlis, Orléans, Reims, à la Sainte-Chapelle de Paris, etc., et plusieurs mentions d'organistes, à la cathédrale de Paris, entre autres, dès environ 1150, et plusieurs fois au cours du siècle suivant, à l'église Saint-Landry de la même ville, puis pour l'inauguration d'un nouvel hôpital en 1323, à Saint-Séverin, etc.

Si nous ne possédons pas plus de détails sur ces instruments, c'est faute souvent de chercher dans les anciennes archives [2], ou parce que ces archives ont été détruites. On trouve ainsi, pour telle ou telle cathédrale, autant de mentions de recours aux facteurs pour constructions ou réparations d'orgues, qu'on en rencontre maintenant [3].

Comme on l'a déjà vu par l'exemple de Nevers, on y avait déjà, au XIIIe siècle, l'habitude de l'orgue de chœur et du grand orgue. A Chartres, il en était de même : si nous sommes très imparfaitement renseignés sur ce qu'il y avait comme orgues dans cette cathédrale, aux époques antérieures (on a allégué bien des conclusions fausses à ce sujet), nous savons néanmoins qu'il y eut de bonne heure un grand orgue de tribune, puisqu'on le *reconstruisait* en 1349, placé là où on l'a toujours refait, et au moins dès 1357, un petit orgue, au jubé, pour le service du chœur [4].

1. Cet orgue fut construit par le dominicain Ulrich Engelbert, qui avait été condisciple de saint Thomas d'Aquin aux cours d'Albert le Grand.

2. Je dois ici une particulière mention aux belles recherches que fait en ce moment notre ami et collaborateur F. Raugel dans les anciennes archives, et qui lui ont mis entre les mains d'intéressants documents sur les orgues, en particulier, de Notre-Dame de Paris, aux XIVe, XVe et XVIe siècles.

3. Par exemple, à Chartres (nombreux détails) ; 1353, 1362, 1376, 1389, Toul ; 1358, Saint-Séverin de Paris ; 1365, Troyes (grand orgue de la cathédrale) ; 1366 et et années suivantes, Angers ; 1380 et années suivantes, Rouen ; 1411, plusieurs églises de Troyes, citons entre autres que le *relevage* des orgues de Sainte-Madeleine opéré cette année-là, avait coûté la somme de *trente sous*. Je suppose qu'il s'agit là de sous d'or, ce qui ferait environ 600 fr. en monnaie du temps ; 1413, orgues de la salle de concert du Louvre ; 1426, Grenoble ; Arras, fin du XIVe siècle, (v. p. 63), etc.

Les renseignements les plus curieux et les plus complets sur les orgues à Troyes et dans la région environnante aux XIVe, XVe et XVIe siècles ont été donnés par M. l'abbé A. Prévost, dans une étude documentée sur les *Instruments de musique usités dans nos églises depuis le XIIIe siècle*, publiée dans les Mémoires de la Société Académique de l'Aube, en 1904. Nous y apprenons ainsi, pièces en mains, que dès le début du XVe siècle, les diverses églises paroissiales de cette ville possédaient des orgues ; on trouve également cités souvent les instruments des principales églises de la campagne, ce qui démontre, une fois de plus, que l'usage des orgues était fort répandu dans ces siècles lointains.

4. Les détails sur l'orgue se trouvent dans le bel ouvrage de l'abbé Clerval, *la Maîtrise de Notre-Dame de Chartres*, auquel nous les empruntons.

A la cathédrale de Rouen, le règlement établi par le chapitre à l'usage de l'organiste du grand orgue fait connaître, en 1386, cet intéressant détail de facture, dû sans doute au facteur belge qui travaillait, depuis 1380, à l'augmentation de l'orgue [1] : un tirant spécial permettait de faire perdre le vent après l'exécution des morceaux, de peur que l'air trop comprimé ne fasse éclater les soupapes des soufflets. La soufflerie était donc soignée, et aussi méticuleusement établie que l'on pouvait le faire : les détails donnés par une source précédemment citée, sur les anciennes orgues de Notre-Dame de Dijon, montrent le soin extrême avec lequel les soufflets en étaient établis ; ces soufflets mesuraient quatre pieds sept pouces sur deux pieds un pouce [2].

La disposition des tuyaux, comme on disait, en « mitre épiscopale », avec un plus grand tuyau au milieu, les autres décroissant de chaque côté, commençait à être en faveur, et témoignait de l'habileté des facteurs qui durent désormais disposer l'abrégé en conséquence, et en l'étendant « en éventail ». En même temps, on mettait à part, dans une ou plusieurs tourelles, les plus gros tuyaux de teneure appelés aussi « trompes ». La disposition générale du grand buffet d'orgues était donc créée [3]. Pour les portatifs et positifs, l'usage était aussi d'en orner les montants ; très fréquemment, une tourelle carrée ou octogonale, crénelée, décorée de gables ornés, presque jamais de clochetons, marquait la place du plus gros tuyau, qu'elle contenait.

Les tuyaux multipliés et souvent peints ou dorés, la façade ornée, ainsi disposée en « plates-faces » et en tourelles, sans relief, mais distribuées sur le même plan, faisaient du buffet de l'orgue, vers l'an 1400, un objet d'art précieux que l'on couvrait de housses ou de rideaux, de panneaux mobiles ou de volets eux-mêmes peints de sujets divers. On imagina même, pour l'amusement du populaire, d'y joindre un soleil et une lune mobiles, une roue armée de clochettes, ou même, comme à Metz, une tête grotesque, le « Gueulard » roulant les yeux et tirant la langue à l'appel d'une certaine pédale...

Mais, à côté de ces fantaisies saugrenues, qui connurent deux siècles au moins de faveur, on chercha, tout au cours du xve siècle, à agrandir encore l'orgue, à lui donner des perfections qui n'auront plus qu'à être appliquées aux instruments nouveaux ou reconstruits.

Le grand orgue de la cathédrale d'Amiens, construit de 1422 à 1429, aux frais d'Alphonse Le Mire, ancien « valet de chambre » de Charles VI,

1. Il renforça, entre autres, les fournitures des octaves aiguës, dont les principaux sonnaient trop faiblement par rapport aux « teneures ». C'est le cas de signaler que les facteurs belges apparaissent à cette époque comme particulièrement appréciés ; citons, en plus de celui qui travaille à Rouen, Jehan de Soignies, qui s'occupe de l'orgue de la cathédrale de Troyes en 1365 ; Louis de Valbeck à qui on a voulu faire honneur de l'invention du pédalier (à tort d'ailleurs, car il s'agit d'une cornemuse dont la soufflerie est actionnée par une pédale), etc.

2. La description, en français, et l'indication des mesures tiennent une grande page du manuscrit de la Bibliothèque Nationale déjà cité. (Voir ce texte plus loin.

3. Dès avant 1416, le grand orgue de la cathédrale d'Angers était ainsi disposé : Voir L. de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, t. IV.

peut passer pour le type le plus complet de la facture médiévale [1]. Instrument très important, puisqu'une partie de son buffet et son ordonnance générale sont toujours restées les mêmes, il comprenait des principaux, des doubles-principaux en « montre » de seize pieds, dont la place des gros tuyaux, placés en tourelles, fixait définitivement la disposition des façades des grandes orgues. Les tuyaux extérieurs étaient d'étain, et ceux de l'intérieur en plomb. De nombreuses fournitures accompagnaient ces principaux, et l'ensemble des tuyaux atteignait près de deux mille cinq cents, presque autant que le moderne Cavaillé-Coll qui en tient actuellement la place. Son clavier était de quatre octaves chromatiques, sauf les touches extrêmes, qui manquaient de « feintes ». Même retouchée plus tard dans ses décorations, à l'époque de Henri II, la façade de cet instrument reste puissamment démonstrative de l'importance du grand orgue d'une grande cathédrale au XV[e] siècle : en effet, sa place à l'entrée de la nef, dont nous ne connaissons aucun exemple plus ancien, a nécessité la construction d'une vaste tribune, chef-d'œuvre de charpenterie et de sculptures décoratives. La tribune subsiste toujours : son aspect n'est modifié que par la construction d'un buffet de positif plus moderne (XVII[e] siècle) qui, sans doute, en a remplacé un plus ancien. Mais encore la boiserie même du « grand corps » est restée intacte dans sa partie inférieure, et, dans la partie supérieure, a seulement été remaniée au siècle suivant, ou refaite sur la même ordonnance. Ainsi, sauf l'aspect du positif et la décoration « renaissance » du haut du grand buffet, l'ensemble de l'orgue d'Amiens reste, à la vue, ce qu'il était au premier quart du XV[e] siècle, offrant l'aspect majestueux et plaisant de ses plates-faces en « mitre » séparées par trois grandes tourelles, plates aussi, disposées pour les plus « gros thueaulx ». (Voir planche spéciale.)

En cherchant à combiner les abrégés des grandes orgues avec les positifs ou avec les régales que l'on y adjoignait, on obtint d'intéressants résultats. Le plus ingénieux, sans doute, de ces essais, fut celui de la cathédrale de Toulouse, où *cinq* orgues d'importance diverse, placés les uns côte à côte, et les autres au-dessus des premiers, pouvaient à volonté être joués séparément ou être accouplés en nombre varié. Aux grandes fêtes, on accouplait les cinq claviers. Cela se passait en 1463 [2].

Enfin, en 1489, la construction du nouveau grand orgue de la cathédrale de Strasbourg, — où l'on suit les orgues depuis le XIII[e] siècle, — par le facteur alsacien Friedrich Krebs, d'Anspach, présente la disposition définitive des claviers superposés, et de l'emploi de trois claviers ; grand orgue, positif, récit (grosswerck, rückwerk, brust-positiv). La façade en a toujours été conservée, au même endroit, dans la première travée à gauche de la grande nef, à la hauteur du triforium.

1. Voyez l'étude détaillée de Georges Durand, *Les orgues de la cathédrale d'Amiens*, Paris, au Bureau d'Edition de la Schola.

2. Félix Clément a publié les documents relatifs à cet orgue dans son *Rapport* au ministre de l'Instruction publique, Paris, 1849.

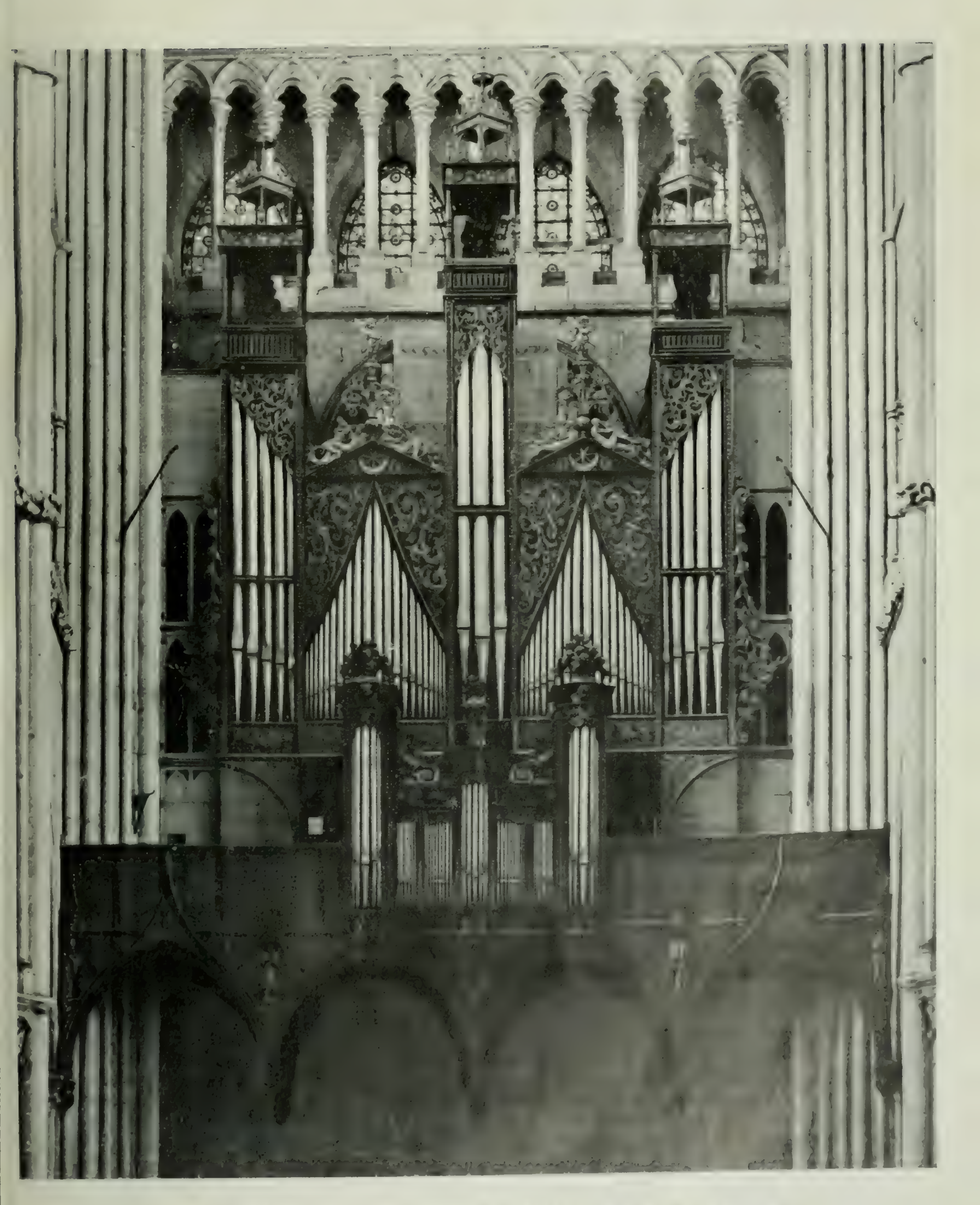


Planche VI. — GRAND ORGUE D'AMIENS ET SA TRIBUNE

Nous n'avons pas la disposition de cet instrument, qui comptait deux mille cent trente six tuyaux, mais le détail des jeux de l'orgue de la collégiale de Haguenau, construit en 1491 par le même facteur, indique pour le grand orgue trois registres : un « tenor » (principal en montre de 8 pieds), une flûte, une cymbale ; au positif, un « petit tenor » (prestant en montre de 4 pieds), une flûte « triple » (?), une cymbale ; plus le plein jeu. Le positif est encore placé, suivant l'habitude, derrière l'organiste, mais le contrat spécifie que l'organiste devra pouvoir jouer les deux orgues sur le même clavier : l'accouplement facultatif existait donc [1].

Pour le troisième clavier, quand par hasard, il y avait lieu d'en construire, il ne gouvernait sans doute qu'un jeu « séparé » et ne commençant qu'au milieu du clavier, à en juger par divers exemples français ou étrangers [2]. Il est probable, aussi, que des cinq orgues de Toulouse, les deux qui étaient superposés aux autres étaient simplement une régale et un chalumeau ; cependant le troisième clavier de Strasbourg est nommé « brustpositiv », ce qui semble indiquer un second positif, sonnant, par sa disposition, en écho avec le premier.

Les principaux soins des organiers, au dernier quart du xve siècle, furent avec l'établissement d'orgues à plusieurs claviers qu'on pût accoupler, celle d'un clavier de pédales, ne fonctionnant encore qu'en « tirasse » avec le manuel, et, pour les instruments les plus importants, la construction de montres de *trente-deux pieds*.

Ce fait, qui paraissait assez étonnant, il y a peu d'années, aux historiens de notre art, est hors de doute, car les pièces d'archives récemment produites en révèlent plusieurs exemples. Ainsi on trouve l'emploi d'au moins toute l'octave grave d'un tel jeu, par conséquent les plus grandes et les plus grosses de ces « trompes », dont les tuyaux, partagés en deux séries, sont supportés et alimentés par des sommiers et porte-vents spéciaux, et placés, à droite et à gauche du grand buffet, dans des tourelles séparées, souvent portées par un pilier spécial. C'était le cas, entre autres, du grand orgue de Metz, dont la construction avait été commencée vers le milieu du siècle [3] ; de celui de Poitiers, puis

1. Tous ces faits sont empruntés à l'ouvrage, si admirablement documenté, de M. l'abbé Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters in Elsass*, Strasbourg, 1911.

2. Ainsi le facteur belge Jean de Berge, construit, en 1499, un orgue à trois claviers pour les Augustins de Langensalza, en Thuringe, avec grand orgue (hauptwerk) de trois jeux, dont un parlant avec la pédale ; positif (ruckpositiv), egalement de trois jeux, et un jeu d'anches (zink) séparé. (Furstenau, dans les *Monatshefte* de R. Eitner, 1876.)

3. C'était un grand vingt-quatre pieds en montre, mais dont le tuyau le plus grave atteignait vingt-neuf pieds. Disposé sur une vaste tribune placée en surplomb de la nef, à la travée correspondant aux tours, cet instrument fut, un siècle plus tard, réparé et augmenté, entre autres par le facteur Boudefert en 1547, et en 1589. Il fut démoli seulement à la suite de la Révolution, ainsi que sa tribune. En plus de ce grand orgue, la cathédrale de Metz possède encore un second orgue, belle œuvre française de 1537, établi sur une tribune en « nid d'hirondelle », à mi-hauteur de la dernière travée de la nef, près du transsept. Tribune, buffet et montre sont restés intacts, mais la plupart des autres jeux sont hors d'usage. Voir Bégin, *Histoire de la*

de celui de Chartres, reconstruit en 1475 sur le modèle du précédent par Gombaut Rogerie[1]; quelques années plus tard, c'était le tour de celui d'Angers, œuvre de Ponthus Jousselin. Chacun de ces instruments contenait une douzaine de tuyaux d'une montre de trente-deux pieds.

Mais l'archevêque Robert de Croixmare, à Rouen, avait voulu que sa cathédrale surpassât les autres. Entre 1490 et 1495, on avait construit en cette église, sur une tribune à l'entrée de la nef, comme à Amiens, un magnifique instrument, ayant, nous dit Dom Pommeraye[2], « une double montre de prodigieux tuyaux qui n'ont point de semblables, ayant trente-deux pieds de long ; ils sont de fin estain, dorez et enrichis de divers ornements ». Six grands soufflets spéciaux alimentaient ces trente-deux pieds. Les gros tuyaux s'en étageaient en plan à droite et à gauche du « grand corps », le long de la dernière travée de la nef. Il n'y avait évidemment pas d'autre orgue « en France qui en approchât », ni même, assuraient les Rouennais, « dans le monde entier »[3]. Et cet instrument devait être en tout soigné et digne de son objet, puisque, un siècle plus tard, c'est encore celui dont se sert l'illustre Titelouze : peut-être l'avait-on enrichi de quelques modifications au cours du xvie siècle ; en tout cas, il avait un pédalier chromatique de deux octaves et demie (mais sans jeux séparés). A la longue, le temps « ayant gasté les porte-vent » du trente-deux pieds, cette montre ne fut plus conservée que comme décoration, jusqu'au jour où Robert Clicquot reconstruisit l'orgue, en 1686. Il semble que cet orgue ait seulement compris un grand orgue et un positif : au moins Titelouze, un siècle plus tard, ne suppose-t-il pas d'autres claviers manuels, ni pour l'exécution de ses œuvres, ni dans les devis d'orgue qu'il présente ou qu'il appuie de son autorité[4].

A la fin du xve siècle, l'orgue était ainsi définitivement constitué ; il ne restait qu'à appliquer partout les innovations introduites séparément, ici et là, par les facteurs dans les instruments qu'ils avaient construits, et à les perfectionner.

Pour compléter l'histoire de l'orgue à cette époque, mentionnons quelques traits curieux ou intéressants.

cathédrale de Metz, t. II, p. 166, 169 et s., et le 17e fascicule du *Bulletin de l'œuvre de la cathédrale de Metz* [1909], où l'on trouvera les relevés et photographies de ce second orgue.

1. Placé, comme à Metz et à Strasbourg, dans une galerie de la nef, le buffet a conservé la disposition générale et une partie de la boiserie de cette époque ; mais il a été fortement augmenté et remanié au siècle suivant. Malgré ces remaniements, il offre un des plus plaisants aspects qui existent.

2. *Histoire et description de l'église cathédrale de Rouen*, p. 30.

3. *Totius orbis pretiosiora et pulchriora*, voir Colette et Bourdon, *op. cit.*, p. 13-14. Ce bel instrument était l'œuvre d'un facteur allemand, dont on n'a pas le nom.

4. Notons en passant, pour compléter l'excellente notice de M. Pirro sur Titelouze, en tête du tome I des *Archives des Maîtres de l'Orgue* par Guilmant, que Titelouze, en 1623, le 23 juin, préside à la réception du nouveau grand orgue d'Amiens, en même temps que Frémart, maître des enfants de la cathédrale de Rouen. (Durand, *Les orgues de la cathédrale d'Amiens*, p. 6.) Cet instrument, dont l'érudit archiviste d'Amiens reproduit le devis, était presque semblable à celui de saint Godard de Rouen, dont Titelouze donna le devis quelques années plus tard.

Dans l'inventaire après décès d'un chanoine de la cathédrale de Troyes, nous lisons l'estimation en 1438, de « unes petites orgues portatives à main, enchassées de bois, prisées LX. s. t. », (60 sous tournois, environ 144 francs de notre monnaie actuelle). En 1460, un autre inventaire y mentionne « unes régales qui est ung instrument de flûtes en façon d'orgues prisée dix livres tournois », (environ 174 francs).

D'autres inventaires du trésor de Saint-Martin de Tours citent, dès 1493, que ce trésor renfermait un orgue de « moyenne grandeur », dont les tuyaux étaient d'argent, (sans doute un portatif comme les précédents).

On a conjecturé, avec quelque raison, qu'il s'agissait là d'un cadeau princier, probablement royal [1].

De fait, le roi Louis XI avait une très grande dévotion à saint Martin de Tours, autour de la châsse duquel il avait fait établir « un beau traillis d'argent » au prix de « onze livres tournois pour marc, argent et façon » ; au même roi, on attribue la reconstitution du grand orgue de Notre-Dame d'Embrun, pareillement orné d'une montre d'argent [2], et la fondation des orgues de la collégiale de Cléry, qui ne furent toutefois achevées « grandes et petites orgues », qu'en 1510, par Pierre Jousseaume ou Jousselin [3].

Parmi les autres instruments de la fin du xve siècle, qui soient dignes d'intérêt, citons la construction des orgues de la cathédrale de Bayonne en 1488 [4], et les buffets de la petite église de Soliès-Ville, dans le Var, de la cathédrale de Perpignan, dont on trouvera les dessins dans Viollet-le-Duc [5], ainsi que celui de Hombleux (Somme), postérieur de quelques années et détruit, hélas ! par les Allemands, au cours de la guerre de 1914-1918.

*
* *

Si la disposition générale des grands buffets d'orgue paraît être restée, en apparence, et malgré les différences de style, telle qu'elle avait été

1. Comte Paul de Fleury, dans le *Bulletin de la Société française de Musicologie*, n° 2, Paris, 1918.

2. Les plans et dessins du buffet ont été publiés par M. l'abbé Guillaume et M. Roman, dans les Comptes Rendus cités, sessions de 1886 et 1887.

3. *Histoire de Cléry* et de l'église collégiale et chapelle royale de Notre-Dame de Cléry, par Louis Jarry, Orléans, 1899, p. 200-202, et 393.

4. Le marché en est publié dans la *Revue des Sociétés savantes*, 5e série, VI, 1873, p. 315.

5. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. II, p. 252. Une belle étude, fort détaillée, ornée de nombreuses photographies de buffets et tribunes, a été consacrée par notre confrère M. Georges Servières à *La décoration des Buffets d'orgue aux XVe et XVIe siècles*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, nos de décembre 1916 et de janvier-mars 1917. Nous ne pouvons mieux faire que d'y renvoyer. — On trouvera également la photographie d'une tribune d'orgue du xve siècle, à Lamballe, dans la *Vie et les arts liturgiques*, année 1918, page 451, au cours d'un très intéressant travail de M. de Farcy, sur diverses orgues anciennes, d'Angers, La Ferté-Bernard, Lamballe, et d'autres reproductions d'orgue, du xvie. Enfin, la *Petite Maîtrise*, juin 1916, contient la photographie du buffet de Saint-Savin (Hautes-Pyrénées), du même temps.

fixée à la fin du xɪᵛᵉ siècle ou au début du xvᵉ — tuyaux disposés en plates-faces séparées par des tourelles (planche V, II, nº 1) elle devait subir néanmoins, au xvɪᵉ, de notables modifications dans l'aspect de certaines de ses parties.

Vers la fin du xvᵉ siècle ou au début du xvɪᵉ, à part quelques buffets aussi bien du Nord, que du Midi, ou de l'Est (Hombleux, Perpignan, Strasbourg) qui affectent la forme d'une façade en « redans » (même planche, 2), le type classique d'une ou deux plates-faces, en mitre ou en rampants, séparées et encadrées de deux ou trois tourelles, plates aussi, reste le plus répandu (*id.*, 3, 4) tant pour les « grands-corps », que pour les positifs des grandes orgues d'église. Cependant, on commence bientôt à surmonter les tourelles de couronnements ajourés, de fleurons, plus ou moins en forme de couronnes ou petits dômes ornés. L'ancien grand orgue d'Angers, terminé en 1517, réunissait très curieusement le type à tourelles couronnées, tant pour le positif que pour le grand orgue, avec la superposition des rangs de tuyaux en usage dans les façades à redans.

Puis, tantôt seule la tourelle du milieu (Chartres, 1501 ; Metz, 2ᵉ orgue, 1535), tantôt d'autres (Saint-Bertrand-de-Comminges, vers 1540), commencent à être établies en saillie triangulaire (même planche, 5) ou semihexagonale, et l'effet en est des plus heureux.

Jusqu'à cette époque, les tuyaux en façade sont en général disposés sur une même hauteur de pied, les bouches étant sensiblement de même niveau ; l'extrémité supérieure des tuyaux dessine l'oblique en escalier que leurs grandeurs relatives appellent. C'est l'héritage de l'antiquité et de l'orgue classique du moyen âge (même illustration, 6).

A partir du milieu du xvɪᵉ siècle, où triomphe définitivement l'ornementation « Renaissance », une modification profonde changera cet aspect. Désormais, au lieu que l'ordonnance de la boiserie soit disposée d'après les hauteurs des tuyaux, des « clairs-voirs » élégamment disposés, rachetant seuls la différence, s'il y a lieu, entre l'extrémité supérieure des tuyaux et la corniche, le contraire se produit : les tuyaux, dans l'orgue Renaissance, seront subordonnés à la frise horizontale plus ou moins imitée de l'antique ; leurs pieds seront plus ou moins prolongés, et les bouches dessinent, en sens inverse de l'ancien orgue, les v ou les rampants, disposition qui deviendra routinière chez les facteurs jusqu'à nos jours (même planche, 7). Les tuyaux de façade, au lieu d'être le principe de l'ordonnance du buffet et de ses harmonieuses proportions, n'apparaissent plus que comme une sorte de décoration du monument qu'est le buffet. L'orgue reconstruit à l'époque de Henri II pour la Sainte-Chapelle semble marquer définitivement le style nouveau du buffet d'orgue [1].

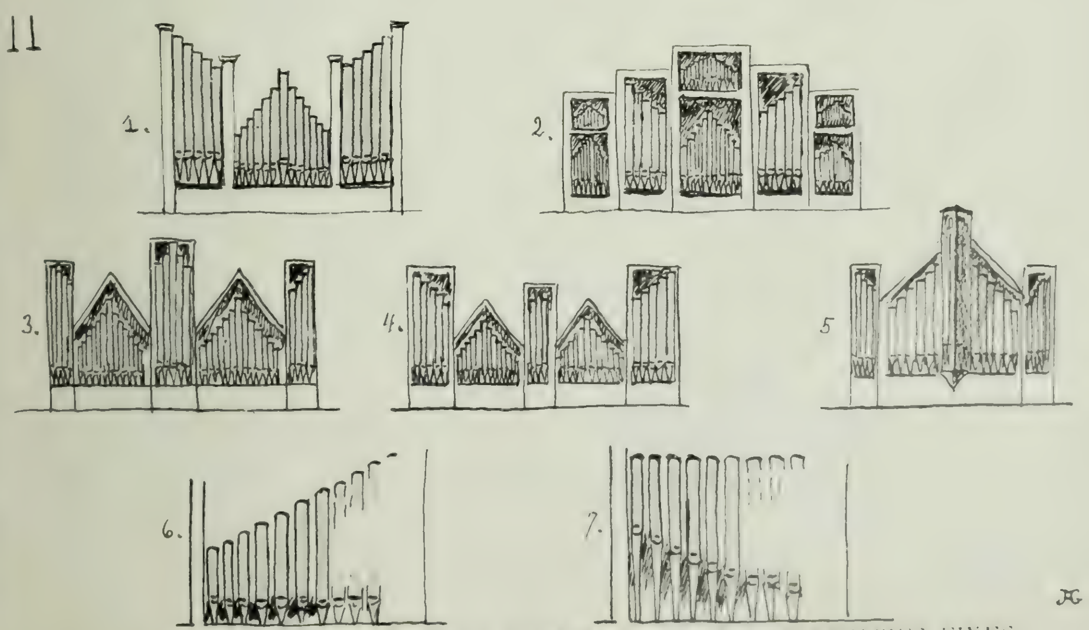
A mon avis, le type précédent, plus logique, était aussi le plus élé-

1. On en trouvera une belle reproduction dans l'ouvrage de Michel Brenet, *les Musiciens de la Sainte-Chapelle*.

I.

I. — PORTATIFS ET POSITIFS, XIIe-XIVe SIÈCLES

(En haut, clavier primitif de régale. — Les soufflets sont de différents modèles.)



II. — SCHÉMAS DE FAÇADES DE GRANDS CORPS ET DE POSITIFS FIXES, XIVe-XVIe SIÈCLES.

gant. Pourquoi nos facteurs et architectes modernes ne s'en inspirent-ils pas plus ?

On pourra de même remarquer, par la planche ci-jointe qui représente en premier registre, des portatifs et des positifs du XII[e] siècle au XIV[e], combien leur disposition et le choix de l'ornementation, intéressants et curieux, ont été presque constamment négligés, en notre siècle, par les dessinateurs de façades d'orgue, lorsqu'ils ont cru faire du « roman » ou du « gothique ». Si l'on a à construire un orgue pour une église de style moyen âge, c'est dans les documents reproduits ou résumés dans cette planche que l'on en trouvera les vrais éléments [1].

III

De bonne heure, les organistes et les facteurs se servirent de notations conventionnelles pour indiquer les degrés de l'instrument. Celle dont ils usaient du IX[e] au XI[e] siècle était alphabétique, de *A* à *G*, avec reprise d'octave, mais, tandis que l'*a* de la notation alphabétique vocale commençait au son correspondant à notre *la* grave de la voix d'homme, l'*A* de l'orgue représentait le tuyau le plus grave de l'orgue, correspondant à l'*ut* de la même voix. Ainsi, l'étendue habituelle du clavier, d'ut^2 à ut^4, était à cette époque représentée par un double « alphabet », mais où rien n'indiquait la différence des octaves.

A B C D E F *G* G A
ut ré mi fa sol la si ♭ *si ut*, etc.

Des maîtres y indiquèrent aussi, par l'emploi de points et de traits, les différences de durée entre les sons [2].

Malheureusement, en dehors des passages des anciens traités d'organum qui usent de ces notations ou s'y réfèrent, aucun exemple pratique n'en a survécu.

Au XII[e] siècle, ces particularités avaient disparu, et la musique « organale » s'écrivait comme la musique vocale, jusqu'au jour où de nouvelles innovations, celles de Pérotin, amenèrent, à Notre-Dame de Paris vraisemblablement, la création des notations mesurées, dont le premier type fut justement appelé « organique » [3] à cause de son objet. Et c'est avec cette notation, encore à son premier stade, que fut écrit le « grand livre d'orgue » de la cathédrale de Paris, *Magnus liber organi*, dont les volumineuses copies authentiques se trouvent en diverses bibliothèques de l'étranger [4].

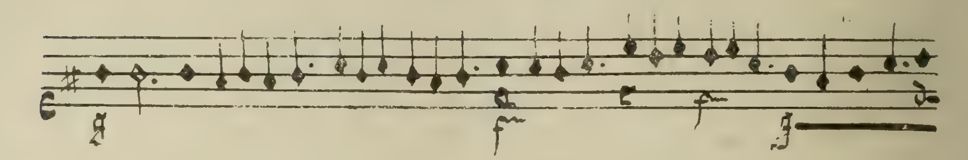
1. Voir, pour la manière dont les schemas du registre II ont été réalisés par les décorateurs du XV[e] siècle et du XVI[e], l'orgue d'Amiens précédemment reproduit, et les autres buffets cités.

2. *Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longorum.* (Enchiriadis). Ce texte, où certains musicologues ont cherché à fonder une interprétation du chant grégorien, vise uniquement les pièces d'organum. Voir plus loin la suite de ce texte.

3. Elle est ainsi nommée dans le traité d'Amerus, étudié par Aubry et Niemann.

4. Deux à Wolfenbüttel, une à Florence, une à Madrid.

Un peu plus tard, tandis que la notation proportionnelle se développait dans l'écriture des pièces vocales ou des parties instrumentales, une *tabulature* d'orgue s'établit, basée sur la combinaison de la notation mesurée et de la notation alphabétique. Dans l'unique exemplaire qui soit parvenu jusqu'à nos jours, d'un cahier où un organiste du XIVe siècle transcrivait les pièces à son usage, nous prenons l'exemple suivant, caractéristique de l'aspect d'une partition d'orgue à cette époque [1] :



Exemple de notation.

Ici, l'*a* correspond au *la* ; le *b* indique non pas le *si* naturel, comme dans l'ancienne notation alphabétique, mais le *si bémol* ; le *si* naturel est marqué par le signe du dièse, où l'on voit l'origine de la déformation ultérieure qui transforma ce ♯ en *h*.

Les notes indiquées par les lettres se prolongent tout le temps qu'elles ne sont pas remplacées par une autre, tandis que la partie supérieure, en figurations variées, guide le rythme à suivre par l'exécutant.

Le précieux manuscrit de facteur du XVe siècle, que j'ai déjà cité, emploie les mêmes lettres, avec la forme de l'*h* pour le *si*, dans la désignation des degrés de chaque jeu dont il parle.

Le rôle de l'orgue durant la première période de son usage dans les églises, — depuis la seconde moitié du IXe siècle, — était en premier lieu de faire entendre sur ses tuyaux ces mélodies à deux voix que l'on savait déjà y exécuter à l'époque gréco-romaine, puis de servir de soutien à la voix, lorsque les chanteurs modulaient en diaphonie, ou de « tenir » le chant donné, lorsque ceux-ci brodaient au-dessus une voix « organale ».

Mais encore, l'orgue, déjà, concertait dans certaines pièces, en alternant avec la monodie un verset sur deux des séquences, alternance que l'on commença de bonne heure à mettre en usage. Il est même permis de se demander si ce n'est pas là la forme primitive de ce genre de pièces qui, souvent, semble avoir pour origine une composition instrumentale et des thèmes d'ordre profane [2]. Les chanteurs avaient pris d'ailleurs si rapidement l'usage d'alterner un verset sur deux en organum vocal, puis de l'accompagner sur l'orgue, que les textes

1. British Museum, manuscrit Additional 28.550. Je donne un peu plus loin la transcription de cet exemple, p. 56.

2. Je me réserve de développer ce point dans une étude spéciale sur les séquences.

mêmes de ces proses, innovation dans les pièces liturgiques, en donnent la mention fort nette : *Syllabatim neumata Perstringendo organica!*[1]. — *Modulemur organica cantica Dulci melodia*[2].— *Hodie caelestis laetatur turma... Voce dulcisona cum symphonia*[3]. — *Organicis canamus modulis*[4], etc. De telles mentions visent donc bien l'exécution en organum, et, la première au moins, l'accompagnement de l'instrument, *perstringendo*. Citons encore, un peu plus tard, vers l'an mille, l'office de saint Vincent, où la cinquième antienne des laudes dit : « Dantur ergo laudes Deo altissimo, et *resonante organo*, vocis angelicæ modulata suavitas procul diffunditur. » Or, comme on exécutait depuis longtemps en organum vocal de telles antiennes, ce texte vient encore à l'appui du fait qu'on les soutenait en même temps du son de l'instrument, ce qui ressort d'ailleurs des prescriptions diverses des traités d'organum qui nous sont parvenus, et d'autres textes encore que je cite au cours de cette étude.

Sans doute, on chantait en organum lors même qu'on n'avait pas d'instrument à sa disposition, mais les traités, en décrivant ce genre d'harmonisation, supposent formellement l'instrument comme base du genre, et, en particulier, en prohibant l'emploi de certaines notes, que le clavier ne comportait pas, ou qu'il n'atteignait pas ; ainsi en est-il de la défense de ne pas faire descendre la partie « organale » plus bas que l'*ut* actuel de la portée en clef de *fa*, précisément parce que l'orgue ne descendait pas plus bas[5].

Ces traités, malheureusement, ne décrivent en détail que l'organum vocal, qui n'était alors exécuté que note contre note, et en mouvements plutôt lents[6]. Cependant, lorsque l'instrument jouait seul, on devait faire plus : les petits oiseaux de l'orgue « en forme d'arbre » de l'empereur Théophile ne pouvaient pas gazouiller en faisant de longues tenues ! On doit considérer, au contraire, que l'usage antique de contrepointer ou de broder, en valeurs brèves et diminuées, le sujet tenu à l'autre partie en notes très longues, était toujours resté en usage. C'est ainsi, en effet, ce que les théoriciens plus tardifs décrivent sous le nom d'*organum purum*, en opposition avec l'autre genre, et c'est ainsi que les manuscrits notés ont conservé des œuvres faisant partie du répertoire des organistes du XIe siècle. A ce moment, les versets de séquence, entre autres, furent volontiers écrits[7] dans ce genre, dont la

1. Prose de Noël, *Nato canent omnia* (IXe-Xe siècle).

2. Prose de la Trinité, *Benedicta semper*, de Notker le Bègue (le Moine de Saint Gall).

3. *Adest nobis dies alma* (IXe et Xe siècle), pour un martyr.

4. IXe s., pour un Confesseur.

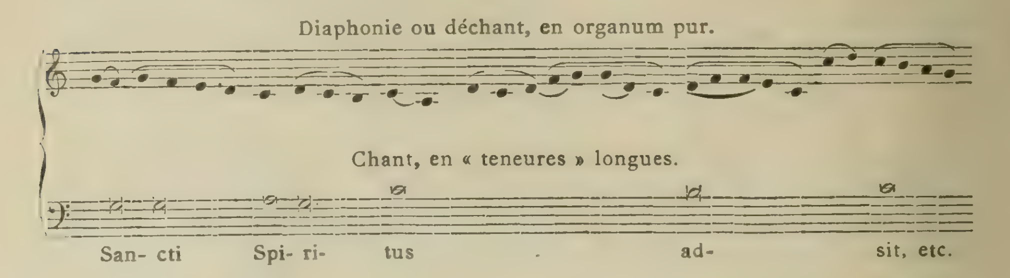
5. J'ai relevé de telles mentions (que j'ai citées dans le *Musical Quarterly*, no 8, avril 1917) en particulier dans le *Musica enchiriadis* ; le *Scholica enchiriadis* ; le *Micrologue* de Guy d'Arezzo, etc.

6. *M. Enchiriadis*, même texte que plus haut : « hujus generis melos tam grave esse oporteat, tamque morosum, ut rythmica ratio vix in ea servari queat. » Autre passage non moins significatif : «...concordi morositate, quod suum est hujus meli ».

7. Je dis « écrits », car un tel usage est, plus que probablement, fort ancien, sans

forme, si elle n'exclut pas complètement la voix, oblige à un soutien instrumental ; celui-ci dut facilement se transformer en un simple verset d'orgue, ce qui donne raison de la mention faite par un chroniqueur pour l'exécution des vocalises de séquences : « Jubilus quem quidam *in organis* jubilant » [1] ; (« in organis = sur les orgues », et non pas « in organo », terme qui prêterait à l'amphibologie).

Voici donc de quelle façon se présentait alors, pour alterner les séquences, un verset d'organum « pur », expression où je vois précisément l'origine proprement et « purement » instrumentale du genre, au rythme d'ailleurs irrégulier et vague, suivant le témoignage même des contemporains [2].



Les innovations que citent, en matière d'*organum*, divers historiens, au XIe siècle et au XIIe, viennent justement de ce qu'on se mit alors à exécuter vocalement ce qui auparavant appartenait au genre pur de l'instrument. Ainsi s'expliquent ces nouveautés reprochées aux moines de Fécamp, entre autres, ou constatées chez eux [3], et qu'il convient de rapprocher de la curieuse histoire du chantre Hilduin, à Saint-Maur-les-Fossés, au moment où cette coutume nouvelle s'introduisit [4].

Les grandes compositions en *organum purum* des maîtres déchanteurs de la cathédrale de Paris, celles de Léonin, mais surtout de Pérotin « le Grand », organiste de Notre-Dame entre 1180 et 1236, le véritable créateur de la musique polyphonique, étaient donc ainsi destinées tout autant à l'orgue même qu'aux voix. Je dirai même : plus à l'orgue qu'aux voix, étant donné l'extrême développement des passages sans paroles — plusieurs pages de suite — que com-

avoir laissé de témoins notés, lorsqu'on se bornait, comme on le fit pendant de longs siècles, à improviser la partie « organale ».

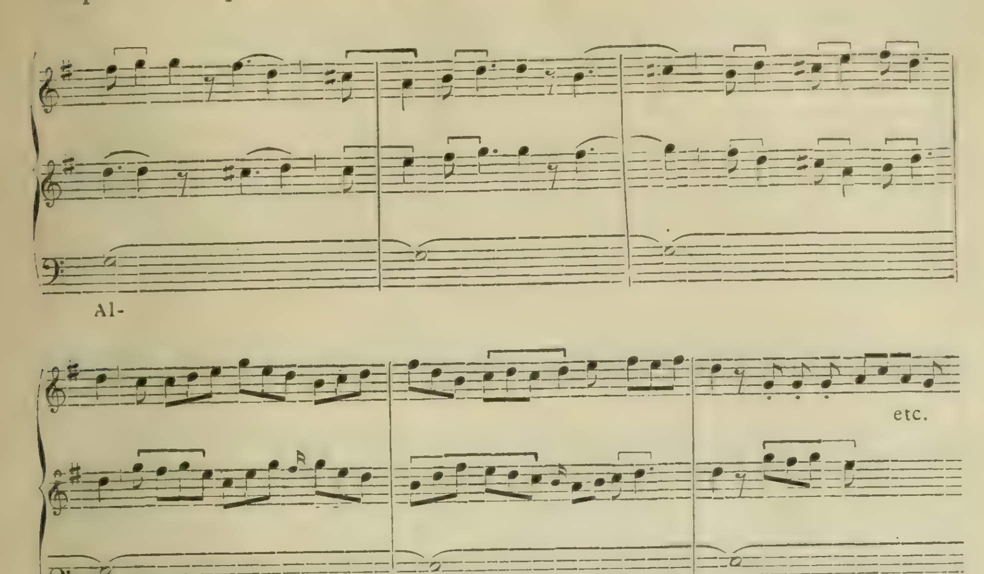
1. Ekkehard, *Vita beati Notkerii*, dans *Acta sanctorum*, t. I d'avril, p. 587.

2. Bibliothèque nationale de Paris, mss. latins 3719, f° 46 verso et 3549, f° 159 verso, provenant de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges. Rythme incertain. Cf. les textes de l'Enchiriadis cité précédemment, et plus tard, l'Anonyme IV de Coussemaker, c. VII, p. 362.

3. Déjà au XIe siècle, au temps de l'abbé Guillaume de Dijon, qui, remarquons-le, institua dans son église abbatiale la *Confrérie des jongleurs* : or, au jour de leur réunion annuelle, ils y chantaient la messe avec *orgues*, *psaltérions* et autres instruments. Au XIIe siècle, Guillaume de Malmesbury parle encore de la nouvelle espèce de musique d'organum que les moines de cette église avaient inaugurée, et qui ne plaisait pas à tout le monde : c'était l'organum « pur » exécuté vocalement. L'abbaye de Fécamp possédait d'ailleurs un grand orgue à la même époque : voir la lettre souvent citée de Baudry de Dol à ce sujet.

4. Voir ma *Musique d'église*, l. cit.

portent ces œuvres, et les tenues absolument invraisemblables des basses, si on suppose une exécution vocale. Au contraire, le terme même d'*organum « purum »*, qui caractérise ces compositions sans paroles ou presque, semble bien indiquer, je le répète, qu'il s'agit d'une composition « purement » instrumentale :



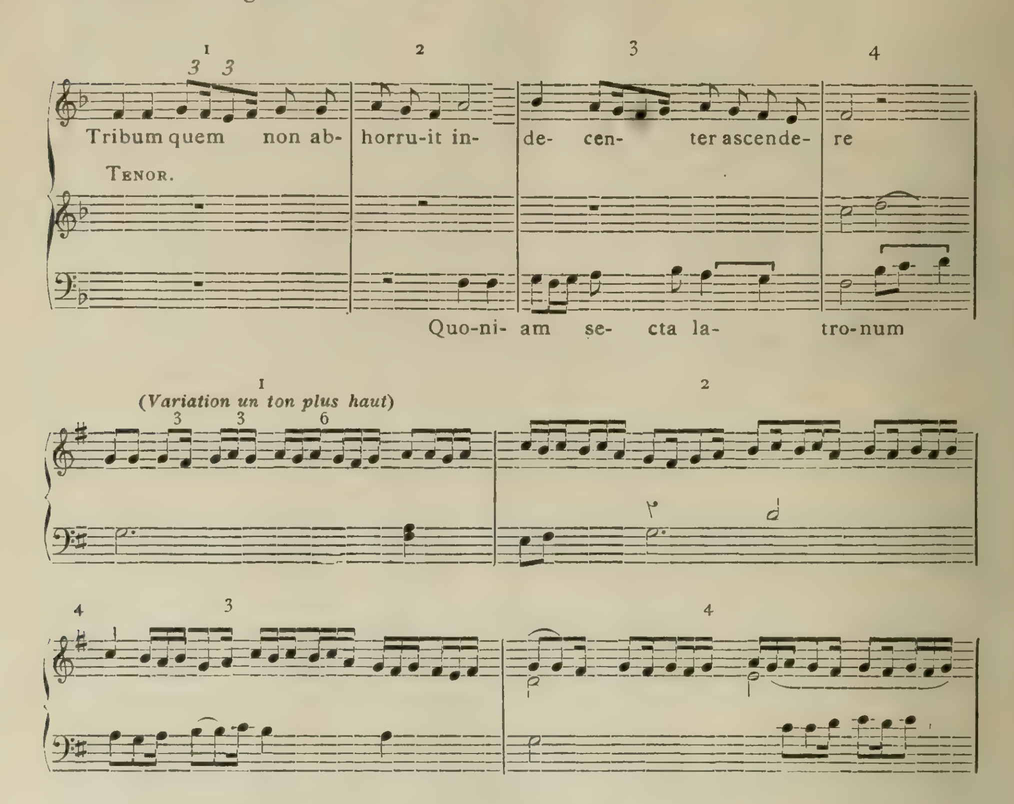
On a vu, par les détails plus haut donnés, que la disposition des orgues de ce temps permettait parfaitement l'exécution de pièces de ce genre, alors que leur interprétation vocale serait d'une difficulté considérable. Aussi, le style de l'« organum purum » finit-il par disparaître assez vite du répertoire des chanteurs, pour constituer la base de celui de l'instrument où il était la suite naturelle de la primitive diaphonie ornée.

Le style instrumental se créait donc. Au XIVe siècle, apparaissent des « transcriptions » de pièces vocales, brodées en « figurations » variées par les virtuoses du clavier, suivant des principes qui se transmettront fort longtemps par l'enseignement oral de ces maîtres, qui tenaient école. Ainsi, en 1353, voit-on des enfants de chœur de la maîtrise de Chartres, ayant mué, envoyés aux *écoles d'orgue* de Paris, pour y apprendre le maniement de l'instrument. En d'autres maîtrises, et à Notre-Dame de Paris même, il y avait d'ailleurs des orgues pour l'enseignement des élèves [1] ; et l'on peut justement se demander si ce n'est pas à cet enseignement que l'on envoie les jeunes maîtrisiens de Chartres parfaire leur éducation.

Qu'enseignait-on dans ces classes ? A coup sûr plus que l'exécution, mais ces pratiques dont je parle plus haut. Voici justement un spéci-

1. Archives nationales, documents cités par l'abbé Chartier, dans l'*Ancien chapitre de Notre-Dame de Paris*, p. 58, etc.

men d'un motet parisien du commencement du XIVe siècle, œuvre peut-être de Philippe de Vitry [1], et sa variation pour orgue dont j'ai donné la tablature originale :

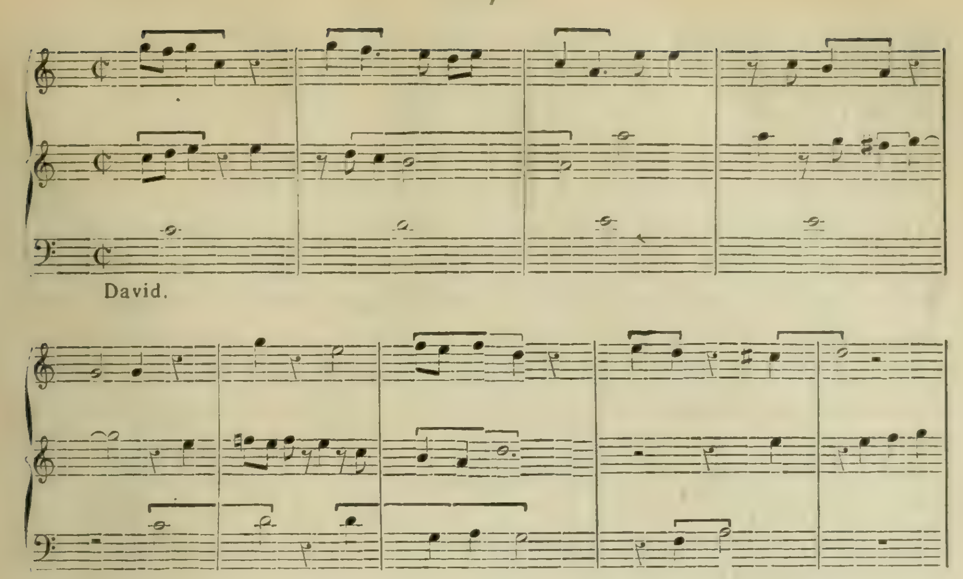


Guillaume de Machaut, dont le nom a déjà paru au cours de cette étude, le grand poète et à la fois le grand musicien français de cette époque, se rendait bien compte de l'importance de l'orgue, qu'il appela le *roi des instruments*, [2] et c'est lui, sans doute, qui a le premier lancé cette expression si souvent répétée depuis. Chanoine de Reims, dont la cathédrale eut de tout temps, et avait déjà d'importantes orgues, il a pu en juger. Parmi ses nombreuses compositions, on rencontre une pièce instrumentale écrite en « double hocquet », où, tout en suivant la disposition des triples inventée par Pérotin, il fait ressortir délicieusement les motifs qu'il superpose au-dessus de la teneure *David* [3], écrite en valeurs longues, et dont voici le début :

1. Bibliothèque nationale, manuscrit français 146, f° XLII, additions au *Roman de Fauvel* (Une reproduction photographique de cet exemplaire a été donnée par Pierre Aubry).

2. Dans la *Prise d'Alexandrie*, en tête d'une liste d'instruments de musique.

3. Suite et fin du verset alléluiatique *Nativitas* (= *Solemnitas*) *gloriosæ Virginis*, que Pérotin avait traité ainsi, et qui fut l'origine des divers motets fameux au XIIIe siècle, écrits en trope du passage *Ex semine Abrahæ*. L'organiste de Paris n'avait pas traité le dernier mot du verset, *David*, qui devait être dit à l'unisson par le chœur. C'est le motif de ce mot que reprend le maître de Reims, en le traitant dans la même forme.



On s'est demandé jusqu'à quel point les organistes de ces époques reculées pratiquaient la virtuosité : les exemples précédents, même en en supposant une exécution lente, parlent pour eux-mêmes. D'ailleurs, un érudit d'autrefois, qui put encore voir de son temps un ancien orgue, devenu vieux et au toucher dur, remontant au XIIIe siècle, assure que l'on pouvait fort bien y jouer encore un trio d'une manière convenable [1]. En dehors de passages tels que la variation plus haut donnée, où le dessin du *grupetto* ou *double-cadence* et du *trille* même sont nettement indiqués, de nombreux exemples du XIVe siècle et du XVe montrent que l'on aimait orner la note finale de quelques broderies telles que :



Les peintures du temps, fruit d'une minutieuse observation, sont également très caractéristiques, pour la position et la tenue des mains et des doigts des organistes. Parfois, les peintres représentent l'instrumentiste arc-boutant les pouces contre la barre antérieure du clavier, et jouant gauchement avec quatre doigts : c'est un procédé qui a duré longtemps, et qui est familier aux enfants qui débutent. Plus souvent, la main est représentée dans la position même qui est encore considérée comme la meilleure, les doigts arqués, le pouce au-dessus des touches comme les autres doigts. Cette tenue permettait donc la virtuosité, et

1. L'orgue de Magdebourg, cité par Praetorius, dans son *Syntagma musices*, l. IV, en 1619, et qui donne le croquis du clavier, où les touches sont encore espacées.

indique que la dureté des claviers ne dépassait pas celle que nous constatons toujours en beaucoup d'instruments construits au milieu du dernier siècle.

*
* *

Il serait intéressant de connaître avec précision les circonstances où, vers la fin du moyen âge, l'on se servait ainsi de l'orgue dans les églises, en dehors de son rôle dans l'accompagnement des motets, des autres pièces de musique vocale harmonique, ou du jeu des proses.

Jusqu'ici, on n'a pas trouvé de renseignements complets à ce sujet. Nous savons cependant que si, en 1299, on donne à l'organiste de la Sainte-Chapelle, — *moderatori organorum* — une gratification de « 20 sous » dans une circonstance qui n'est pas déterminée, il est, peu après, accordé pour l'année une somme de quatre livres à l'organiste qui se faisait entendre aux grandes fêtes. En 1315, cet organiste était Pierre de Reims [1].

Cependant, la place de l'orgue grandissait peu à peu, puisque diverses décisions capitulaires font mention de petits livres où était inscrit avec précision ce que l'organiste doit jouer tout au long de l'année [2]. Mais nous savons que dès la seconde moitié du XIVe siècle, l'instrument jouait seul certains versets et accompagnait le chant de diverses hymnes, à partir d'un degré de solennité correspondant à nos doubles-majeurs actuels. Un curieux récit de l'élection d'un évêque de Paris, en même temps qu'il nous renseigne sur la présence de l'orgue au chœur de Notre-Dame, est très caractéristique :

> J'étais au maître autel avec les ministres, [c'est le célébrant lui-même, Guillaume Tuisselet, chanoine « vicaire » de Saint-Victor, qui fait ce récit]. Je venais d'entonner le *Gloria in excelsis*, que le chœur avait continué avec orgues, à cause de la solennité de saint Nicolas. Tout à coup le peuple se précipita en criant au milieu de la basilique, et ses acclamations couvrirent la voix des chantres et celle de l'orgue. Voyant des gens courir tout effarés vers le grand autel, je me retournai vers le chœur avec les ministres, et j'aperçus tout au fond, les chanoines qui entraînaient l'élu de notre côté. Ils le firent monter au côté gauche de l'autel, moi me tenant debout au côté droit ; et ils entonnèrent le *Te Deum*, qui d'ailleurs fut chanté pitoyablement à cause de leur joie très grande. Heureusement que les orgues soutenaient et renforçaient la voix des chanteurs... Après quoi nous achevâmes sans autre incident la célébration de la messe [3].

On peut rapprocher de ce texte cette mention d'une fondation faite à la fin du XVe siècle par un chanoine de Paris, qui prévoit l'exécution

1. Voir Brenet, *Musiciens de la Sainte-Chapelle* ; le nom ou surnom « de Reims », est celui de toute une famille de trouvères et de musiciens dont les membres se rencontrent à diverses reprises au XIIIe siècle et au début du XIVe siècle ; en plus de cet organiste, un Renaud de Reims (1415) fut nommé organiste de Notre-Dame de Paris, le 28 octobre 1406.

2. Par exemple, Rouen, en 1386 ; Troyes, même année ; N.-D. de Paris, 1416 ; etc.

3. D'après le manuscrit latin 14.687 de la Bibliothèque nationale, fo 224 vo. — Je me sers de la traduction donnée par M. l'abbé Fourier Bonnard dans sa belle *Histoire de l'abbaye de Saint-Victor de Paris*, t. I, p. 417. Il s'agit de l'élection de Guillaume Chartier en 1447.

de la prose *Inviolata* avec orgue. Pour la « station » où l'on chantait cette prose et la messe solennelle qui faisait l'objet de cette fondation, l'organiste devait toucher cinq livres tournois, et le souffleur dix-huit sous [1]. Les prix s'étaient donc alors fort élevés depuis le commencement du XIVe siècle. L'alternance du chant et de l'orgue dans la même prose *Inviolata* est nommément mentionnée dans une fondation analogue d'un chanoine de Chartres [2], à la même époque.

1. Brenet, op. cit., p. 43.
2. Clerval, *La maîtrise de N.-D. de Chartres*, s. cit., p. 140.

APPENDICE

I

Notes sur quelques anciennes orgues, extraites du Ms. latin 7295 de la Bibliothèque Nationale de Paris (voir plus haut, p. 39)

F° 131 *bis*, recto. (J'ajoute la ponctuation, en réalisant les abréviations).

¶ Notandum quod organum [1] sancti Cyri habet, ultra fistulas consuetas, 12. fistulas tenoris : que fistule concordant cum tenore fistularum consuetarum, et sunt fistule grossiores in longitudine fere sexqualiter ad fistulas grossiores numerorum (?) ; et habent cista [2] dicti operis latitudinem pedis cum dimidio et trium digitorum, et latitudo clavium tantum, addito uno bono digito. Et fistule 10 note grossiores ullas fornituras habent ; sed alie fistule tres fornituras habent, seclusis duplicibus principalibus. Totum residuum 10 [3] fornituras habent. | Et habent ista organa tres folles, qui cum magnis baculis levantur. Et major quantitas forniturarum erat octave. | Spissitudo sommerii una palma.

¶ Item organum majus cordigitorum (?) [4] habet, ultra organa simplicia, 10 fistulas grossiores pro subdupla tenoris organorum, et hec 10 quia 1ma organa tripliciter possunt sonare : vno modo, simplicia organa ; alio modo, duplicia, ita quod quelibet clavis ingrossat per suam subduplam ; 3o, quod solum 10 grosse fistule servant pro tenore, et simplicia organa pro discantu, et tunc, manu sinistra oportet tangere tenorem in 10 clavibus bassioribus solum. | Item possunt etiam aliter sonare organa : | tangendo claves istas. 10. eminentes ab extra cum clavibus tenoris organorum simplicium ; sine hoc quod residuum fuerit subduplicatum. | Et habent duplicia principalia et tres fornituras pro prima semioctava : scilicet 5am, 8am et 8vam 5e ut inde (?) videbatur. | 2a semioctava quatuor fornituras | tercia semioctava 5e fornituras. | Totum residuum. 6. fornituras. Et habent duas folles. | Et motus abbreviaturi est bene subtilis, et dupliciter fit. Prima abbreviatio [5] est infra [. . . . . .][6] cistam, taliter quod ultima clavis querit ultimam fistulam principalem ; et si cum hoc, queratur ejus subdupla, reducuntur caville que sunt adnexe clavibus inferioribus occultis, ita quod perpenditur subter clavibus superioribus ; et tunc, per compressionem clavium superiorum et principalium comprimuntur claves inferiores. Et ille inferiores habent filum ferreum adnexum transiens per claves principales usque ad concavum ciste, et ibi est similem abbreviatum reducens usque ad subduplas. | Et ista abbreviata in grosso depingetur postea. Et habet major fistula in longitudine ab occasione [ad] sursum .6. pedes manuales cum 4 digitis.

¶ Organum autem misse Domini habet duplicia principalia in duo divisa ; et quodlibet principale duas 5as et una[m] octava[m] habet. Et sunt ibi. 5. registra, ut tu scis.

En divers folios, relevés concernant le vieil orgue de Notre-Dame de Dijon.

1. Le rédacteur avait d'abord écrit : *quod hoc organum.*
2. *Cista* : caisse, boîte, buffet.
3. Il avait d'abord écrit : 6.
4. Peut-être : « des Cordeliers » ?
5. Abrégé, accouplement.
6. Abréviation douteuse et peu lisible.

F[os] 123 verso et 124, relevé minutieux des fournitures, touche par touche, du vieux positif, accompagné de la note ci-jointe :

Huic tergali positivo communis omnium canonicorum tenet assertio, simile dulcedine sub sole irreperabile ; et eatenus diligentissime et ad unguem istic annotavi, nec inest quin istic annotatum reperies.

Et nota quod anteriores principales sunt stannei, omnes vero auxiliares et posteriores coprincipales sunt plumbei : et sunt calami valde ponderosi, quasi in triplo spissioreres (*sic*) calamis stanneis tam parvi quam magni. Et nulla est in foraminibus pedum dyapason [1]. Divisio qua foratur *c* ♮ [*ut* aigu] est ita magnum uti superius *f* [*fa*]. Et unius est latitudo, alius stricti ; alius altitudo, alius bassi ; nulla est penitus mensura. Et tamen approbatissimus est ab omnibus qui audierunt ; dicetur quod [totum (?)] de artificialiter composito.

Après le relevé des tuyaux :

Veraciter et sine defectu et sunt 195 calami.

F° 127 et 127 verso, relevé du poids des anches et des dimensions principales des tuyaux du jeu de chalumeau, assez curieusement dénommés *calami deicustodientes*. Le détail en figure au f° 134 verso.

F° 132 verso : « Fournitures des vielles orgues de Nre-Dame de Dijon ». A la fin, « Somme toute : 768 » [tuyaux]. Puis, renvoi à un autre folio pour les soufflets.

F° 134 verso : « Isti sequentes calami sunt plumbi antiqui et pulverosi, operis Virginis gloriose in Divione ». Détails très minutieux sur les proportions des tuyaux.

F° 135, description des soufflets, curieusement mélangée de français et de latin :

La longeur des soufflés de Nr̄e Dame de Dijon : inter ⋀ et ⋁̣, quinquies habito, et inter *a* et *b* [2].

La largeur entre ⋀ et ⋁̣ bis sumpta, et inter *a* et *c* addito.

Nota : que le cuyr qui circuit le sofflet au bout devant sur le museau retient une ⨯ petite pièce, que reflectitur super promucidem, autant que *a* et *d*, et autant d'aultres part.

La haulteur du museau devant, comprend la planche de dessoubz qu'est d'épesseur d'entre *a* et *e*, et la dessus pareillement est comme d'entre *a* et *f*. Et chascun soufflet a iij costés distants devant egalement, et la levée du darrier est entre ⋀ et ⋁̣.

Item la largeur du cuyr de dessus le museau est d'entre ⋀ et *g*.

Et nota : que dessous les geus il y a autant de basainne crue, et dessous ce y a basainne de toute la largeur du soufflet, reflectant en bas d'une partie et d'aultre en chascune d'ung poulx ; dessus laquelle basainne se réflecte lad[ite] pièce procédant du cuyr que dit est, (respice supra sub signo ⨯) ; et lad [ite] basainne entre lesd.[ites] deux pièces est chargée de semblable cuyr qui circuit led.[it] soufflet, [note en renvoi :] laquelle pièce ou remplissement est de trois pièces sans cousture]. Et dessus le tout une aultre pièce de cuyr semblable, tout au large dud.[it] soufflet et passant en bas, d'autant que la planche dessous est espesse. | Soubz le bout duquelle sunt deux aultres boutz qui descendent jusques en bas, et fort clous

1. *Diapason* signifie, dans le langage des facteurs du xv[e] siècle, la proportion régulière entre les tuyaux, établie d'après les diapasons dont les traités donnent les schémas pour la taille et la longueur de chaque tuyau.

2. Ces signes et ces lettres se réfèrent à des échelles portées sur le manuscrit, et dont on peut déduire les dimensions que j'ai données page 45.

avec guyndes ; et les clos près l'ung de l'aultre aut.[ant] que entre *a* et *h* ; et entre deux en y a ung petit.

F° 130 *bis*, formule d'alliage (voir ci-dessus, § II, p. 36)[1].

Ad faciandum [solidam tubam] optimissimam.
[Primo stanni] boni et puri libre ij., [plumbi] puri libra j. Et liquefacies insimul quousque desuper color celestis vel lasurius illa bene depingatur vel excumatur. Postea infundes 3 [...?] [mercurii] et misceas bene, per spacium unius miserere, cum bacillo vel ferro. Et si vis appone 3 B (?) stanni vel aliquantulum mirus (?) et de glaciali. Interea [cave a fumo mercurii] quia venenosus est.

Le manuscrit original, qui est un traité de mécanique, d'astronomie et de facture d'instruments[2], est dû à Henri Arnault, médecin-astrologue des ducs de Bourgogne, et dont une partie des observations faites ici sont datées de 1425 à 1430. D'après deux notes émanant de possesseurs de ce manuscrit, entre autres de Jean Le Franc, secrétaire du cardinal de Guise, Henri Arnault était né à « Zuvolis in Germania », et mourut en 1460 ou 1465 (cf. f° I et XXI) ; il fut enterré à Saint-Étienne de Dijon, dans la nef du milieu, devant la chapelle des fonts baptismaux.

Les diverses notes additionnelles, telles celles que j'ai reproduites, ne sont pas toutes de sa main, et il semble que les premières lui aient été envoyées par un correspondant, dont la missive a été intercalée entre deux pages du livre.

*
* *

Au nombre des facteurs belges cités pp. 45 et 47, il faut ajouter, pour la fin du XIVe siècle, Jean Kyre, « maistre d'orgues » de Bruges, qui construisit un orgue pour Arras, à la demande du duc Charles le Bon ; l'orgue, fait de toutes pièces à Bruges, fut transporté « par forche de gens, tant par l'eauwe comme par terre de Bruges à Arras ». *Cæcilia*, revue musicale pour les Pays-Bas, 1846, p. 114 ; citée par Ritter, *op. cit.*, p. 56.

1. Je mets entre crochets les mots écrits en cryptographie dans l'original.
2. Cette partie au moins du manuscrit mériterait les honneurs d'une reproduction intégrale, y compris, bien entendu, les figures et schémas qu'il contient, des plus précieux pour la construction des orgues et d'autres instruments.
J'en ai présenté la description, et les photographies dues à mon ami F. Ecorcheville (mort au champ d'honneur en 1915), dans une séance de la Société Française de Musicologie ; voir *Bulletin* de cette Société, n° 4, p. 195-197 (Paris, 1919).



III

L'ORGUE EN FRANCE ET SON STYLE

De la fin du XVe siècle jusqu'à 1635

L'Orgue en France et son style

de la fin du XVe siècle jusqu'à 1635

L'orgue, avec ses fonds de 8, de 4, de 16 et même de 32 pieds ; ses mutations : quinte, octavin ou doublette, fournitures et cymbales, était donc constitué au dernier quart du XVe siècle. Un chalumeau puissant y constituait le seul jeu d'anche, ou une simple régale dans les orgues moins importantes.

Comme beaucoup d'instruments ne descendaient encore qu'au *sol* ou au *fa*, la dimension respective des jeux était, le plus fréquemment, 6 pieds pour le diapason ordinaire, et, à l'aigu, 3 pieds par conséquent, ou, au grave, 12 et 24 pieds. La dernière octave était donc incomplète : on n'y comptait guère, comme « feinte », que le *si* bémol, mais souvent un tuyau supplémentaire donnait l'*ut* grave[1].

S'il est vrai que la presque totalité des orgues françaises n'avait encore qu'un seul clavier, cependant bon nombre d'entre elles étaient accompagnées, depuis le XIIIe siècle, d'un positif séparé, et, depuis peu de temps, on savait construire deux et même trois claviers manuels superposés, et un clavier de pédale parlant en « tirasse » avec le grand clavier. Les accouplements, quoique d'un maniement difficile, puisqu'il fallait prendre les poignées d'un clavier pour l'accrocher à l'autre, pouvaient se faire du grand orgue au positif.

Pour le troisième clavier et les autres, quand tout à fait exceptionnellement on en ajouta, nous avons vu qu'il s'agissait soit d'un second positif, soit d'un jeu d'anche séparé. (Voir chapitre précédent.)

1. Si la facture française (comme aussi celles des Pays-Bas, de l'Espagne et de l'Allemagne) connut de bonne heure d'intéressants développements, les factures italienne et anglaise restèrent longtemps fidèles à l'orgue ainsi constitué. Tels les instruments de cinq registres décrits dans les inventaires italiens du moyen âge (L. Nerici, *Storia della Musica in Lucca*, p. 125 et s., 141 à 143), tel à peu près cet orgue des environs de l'an 1500 conservé à Saint-Pierre de Rome, tels on construisit encore ces instruments jusqu'au XIXe siècle : la plupart du temps un seul clavier, pas de pédalier ; très rarement un jeu de détail : flûte « solo » (de 4 pieds), cornet

Les facteurs vont s'ingénier, dès lors, à multiplier les timbres et les différences de qualité dans les jeux. Au début du XVIe siècle, apparaît le *cornet*, — ainsi, à Saint-Pierre de Rome, — ce qui implique l'établissement d'une « tierce » pour donner la sonorité de ce jeu [1]. En 1547, on dut déjà procéder au relevage des cornets de l'orgue de Sainte-Madeleine de Troyes, ce qui implique qu'ils existaient depuis un certain temps.

Dès 1515, on signale un jeu de *flageolet* dans l'orgue que Pierre de Estrada dut faire pour l'église Saint-Vivien de Rouen[2]. Bientôt les jeux d'anche nouvellement découverts apparaissent : Érasme parle des orgues qui se font entendre dans les églises de Paris, avec *sacqueboute*, *trompette*, *cornet*, *fifre* [3], ce dernier étant l'équivalent du flageolet de Rouen.

On avait fini par observer, en effet, — nous ne connaissons pas l'auteur de cette découverte, et il est singulier que dix-sept cents ans eussent été nécessaires à cela, — on avait observé que les anches pouvaient fort bien parler au ton déterminé sans avoir besoin d'un tuyau sonore, pourvu qu'elles fussent proportionnées au son à donner. C'était le renversement de ce qui constituait la fondation de l'orgue antique, comme de l'instrument d'orchestre d'où il émanait. Ici, l'anche donne surtout la qualité du timbre, le principal volume du son étant obtenu par le tuyau. Avec la nouvelle découverte, — qu'on ne pouvait d'ailleurs observer qu'au moyen d'une pression de vent comprimé plus forte, — l'anche [4] est à la fois la productrice du timbre et de la hauteur du son, le tuyau n'étant que l'amplificateur.

C'est là ce qui détermina l'invention des jeux de trompette, de sacqueboute qui en est la basse, de clairon qui en est l'octave, jeux où le tuyau n'est qu'un porte-voix [5].

ou voix humaine. J'ai cité déjà le curieux positif mobile de Sainte-Prisque (voir chapitre précédent, p. 43).

Le « grand-orgue » de Saint-Pierre ici mentionné compte simplement deux « principali », de 8 et de 16 pieds, une « ottava » (prestant), avec leurs fournitures sonnant en plein-jeu, et deux cornets : il fut construit sous Alexandre VI (1492-1503). (V. Alb. Cametti, *Appendice* à *Girolamo Frescobaldi in Roma*, Turin, 1908, extrait de la *Rivista Musicale Italiana*.) A Saint-Jean-de-Latran, un orgue du XVIe siècle a un principal de 24 pieds.

En Angleterre, les 16 pieds n'apparaissent presque jamais avant le XVIIIe siècle : encore les mentions qu'on en fait se réduisent-elles aux douze tuyaux les plus graves, comme en plein moyen âge (p. ex. : cathédrale d'Exeter, en 1665). Le troisième clavier n'est en usage guère qu'à la même époque, et encore fort rarement ; presque jamais de jeux de détail. Enfin, le pédalier, et encore par simple tirasse, n'y est employé pour la première fois qu'en 1790. (Voir l'article *Organ* dans le *Dictionnaire* de Grove.)

1. On sait que le *cornet* est un jeu de mutation composé au moyen d'un 16 pieds, d'un 8 pieds, d'un 4 pieds, d'un 2 p. 2/3, d'1 pied et d'une tierce.

2. Pirro : Notice sur Le Bègue, dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*, en tête du volume des œuvres de Le Bègue, p. x, note.

3. Dans une lettre de janvier 1521.

4. J'entends l'anche toute montée, ce qui est le vrai sens du mot, c'est-à-dire la portion de demi-tuyau sur laquelle vibre la languette, et non pas cette languette seule.

5. La trompette et le *posaune* (= trombone) sont cités dans la facture allemande dès 1511, par Arnolt Schlick dans son *Spiegel des Orgelmacher*.

Au fur et à mesure que se développaient les jeux des grandes orgues, les régales disparaissaient peu à peu des instruments d'église, où on ne les rencontre plus que rarement. Il est assez remarquable qu'en 1632, Titelouze, dans le devis qu'il établit pour le grand orgue de Saint-Godard de Rouen, préconise ce jeu au lieu de la voix humaine [1] : serait-ce que déjà en ce temps-là les facteurs réussissaient rarement ce dernier jeu ?

La vieille régale restait néanmoins la base du petit orgue domestique encore très en faveur au XVI[e] siècle, mais l'amélioration précédente s'y remarquait. En effet, depuis les premières années du siècle, on la construisait sans tuyaux, ce qui constitua tout d'abord une étonnante nouveauté [2]. L'absence de tuyaux qui laissait ainsi les anches sur le même plan, comme dans nos modernes harmoniums, fit donner à ces instruments pour l'usage privé le nom d'orgue « en table » qu'ils conservèrent longtemps [3].

Des contrats et devis, récemment mis en lumière, soulignent la faveur donnée aux jeux nouveaux.

Parmi ces derniers documents, le marché qu'au milieu du siècle la fabrique de Saint-Étienne de Troyes passa avec un facteur (parisien, croyons-nous) est très caractéristique de la recherche et du choix des jeux nouveaux, que les cinquante années précédentes avaient imaginés. En 1550, on décide de changer les orgues « d'où elles sont pour les placer vers la grande porte, [et] y faire plusieurs jeux nouveaux ». Ces jeux sont spécifiés, avec de très curieuses et, pour nous, fort instructives explications, dans le contrat, signé l'année suivante.

L'orgue était « au ton de six pieds » : son clavier commençait ainsi au *fa* ; on y prévoit donc qu'il y aura une montre de six pieds,

garnie de tuyaux aussi gros que ceux de la montre de l'orgue de Sainte-Geneviève de Paris ; sur laquelle il y aura un Saint-Etienne se mouvant comme s'il estoit en vie !

Quant aux « jeux nouveaux », ou non, l'acte précise, avec quelque mélange dans l'ordre des espèces, mais en accord avec la lettre d'Érasme :

Ung plein jeu [4] de *flûtes à neuf trous* ; ung de *haubois*, avec la *sacqueboutte* et le *cornet* sonnant comme quatre joueurs ; ung de *voix humaines* contrefaites ; ung de *fifre* ; ung de *cymbales* ; ung de *doubles flûtes* ; ung de *doucine* ; ung ressemblant à la voix d'un *fausset* ; ung de *harpes* ; ung chantant comme pèlerins qui vont à Saint-Jacques, avec une voix *tremblant* ; ung de *fiffre d'Allemand* sonnant comme

1. Voir Pirro, Notice sur Titelouze, 1[er] volume des *Archives des Maîtres de l'Orgue*, p. XIV.

2. La première mention s'en rencontre dans le *Journal* (Diario) de Cuspiniano, à propos de l'entrevue entre le roi de Pologne et l'empereur en 1515 (cité par Ritter, *Geschichte des Orgelspiels*, p. 83). Le petit orgue de Cabeçon précédemment cité, conservé à l'Escorial, appartient à ce genre.

3. Voir la réédition de l'*Art du facteur d'orgues*, de Dom Bédos, supplémentée par Hamel, tome III, § 323 et s., et planches, où ce genre est encore décrit.

4. L'expression « plein jeu » veut dire ici un jeu complet, entier, par opposition au cornet, à la trompette, etc., qui longtemps ne furent construits qu'en « dessus », à partir du milieu du clavier.

en une bataille ; ung de *musette* [1], sonnant comme ung berger estant aux champs ; une *batterie de sonnettes*, sept marches avec pédales ; une voix de *rossignol* [2] se mouvant et battant des ailes comme s'il estoit en vie ; une *trompette* sonnant comme en une bataille avec le tabourin [3].

Le reste, malheureusement, est illisible. Mais telle qu'elle est, cette liste est fort intéressante, puisqu'elle porte précisément presque exclusivement sur des variétés nouvelles, encore qu'il ne soit toujours pas possible de les identifier parfaitement, Mais on peut les classer toutefois ainsi :

Fonds : *flûte à neuf trous ;* elle est indiquée par Mersenne comme flûte douce de 1 pied ; la flûte ordinaire étant de 4 pieds, la *double flûte* serait ainsi, pour suivre le langage de l'ancienne facture française, une flûte de 8 p. [4].

Le *fifre* est l'analogue du flageolet, jeu de flûte de deux pieds ; le *fifre d'Allemand* doit être le même jeu que l'on nomme un peu plus tard *flûte allemande*, que l'on fait souvent en 2 pieds, bouchée, sonnant ainsi 4 pieds ; je pense que la *harpe*, comme l'était le jeu de l'époque carolingienne où l'on croyait reconnaître le pincé de la lyre, devait être une sorte de viole ou viole de gambe [5].

Anches : *trompette* ; *sacqueboute*, qui, étant le nom français ancien du trombone, doit désigner, ici et dans la lettre d'Érasme déjà citée, la « basse-trompette », la trompette d'orgue ne s'étant longtemps faite qu'en « dessus » ; *hautbois ; musette ; voix humaines*.

Mutation : *cornet*, on remarquera, à propos de ce jeu, la mention de sa force, spécifiée dans le marché de cet orgue de Troyes : « sonnant comme quatre joueurs » ; *rossignol*, mutation composée donnant ordinairement une « sesquialtera » dans les degrés aigus, *ut, sol, mi*.

J'ignore si la *doucine* est un jeu de fonds ou un jeu d'anches ; au XIVe siècle et au XVe, *doucine* et *douçaine* désignent à l'orchestre tantôt une flûte, tantôt une variété de hautbois, et on trouvera plus tard encore à l'étranger des dénominations similaires dans des jeux des deux espèces : *dulciana, dulcan*, etc. Pour le *fausset*, je ne voyais pas tout d'abord ce que pouvait être ce jeu : mais M. Raugel me communiqua fort aimablement que le grand orgue de la cathédrale de Béziers, en 1623 [6], possédait au positif une *voix de petits enfants*, de quatre pieds. On peut l'assimiler au *fausset* de Troyes, c'est-à-dire à une voix humaine sonnant à l'octave.

N'insistons pas sur : la *batterie de sonnettes*, — le « Saint-Étienne

1. 2. Mersenne s'exprime donc d'une manière large, lorsque vers 1630, il parle des orgues « dont on augmente encore *tous les jours* les inventions », comme « rossignol, musettes, haut-bois ». (Je cite plus loin ses ouvrages.)

3. Publié par l'abbé A. Prévost, *op. cit.* dans l'étude précédente, p. 100 et suivantes.

4. On ne saurait la confondre avec la *doppel*-ou *duiflöte* allemande, qui est une « bifara » formée de tuyaux à deux bouches.

5. Ce jeu de *vihuela* existait au cours du XVIe siècle dans les orgues espagnoles.

6. Construit par Guillaume Ponchet, facteur belge.

se mouvant comme s'il estoit en vie »[1], le rossignol de même, qui sont à rapprocher des soleils, lunes, roues, têtes de More, du « Gueulard » de Metz, et autres amusettes tant goûtées de nos ancêtres. On peut supposer que le petit oiseau, à en juger par des équivalents, se laissait observer quand l'organiste tirait le registre du jeu de rossignol[2]. — Le *tremblant*, enfin, des plus précieux pour le goût du temps.

Son usage devait être fort ancien, puisque Mersenne parle de ceux « dont on usoit *autrefois*, comme l'on void encore dans les vieilles orgues »[3]. Il en était de deux espèces : le tremblant à *vent perdu*, ou ouvert, le plus ancien, et le tremblant *à vent clos*, ou tremblant doux, qui « est plus agréable », dit le même auteur, parce qu' « il ne bat pas l'air si rudement ny si promptement que l'autre ». On usait énormément de l'un et de l'autre. Nivers conseille même le tremblant à vent perdu avec le « grand jeu » ! Ce goût ne se modifia que peu à peu. Il faut venir à l'époque où Dom Bédos décrit les principaux mélanges de l'orgue (en 1778), pour les voir définitivement déconseillés, sinon le tremblant doux avec la voix humaine, « seul cas où les Organistes, qui ont le plus de goût pour l'harmonie, s'en servent ».

Nous ne savons point comment ces jeux étaient, au milieu du XVIe siècle, répartis entre les deux claviers, mais les devis qui restent d'époque un peu plus récente contiennent en tout ou partie les mêmes jeux et d'autres analogues. On peut considérer que les orgues — orgues d'une certaine importance, s'entend — construites dès avant le milieu du XVIe siècle jusqu'assez loin dans le XVIIe, étaient susceptibles de posséder les jeux suivants, connus sous les dénominations devenues classiques :

Au clavier du « grand orgue » :

1. *Montre*, d'étain fin (ancien *Principal* et *double-principal*), ordinairement de 16 pieds, celle de 8 étant réservée au positif. Encore en 1665, Nivers, qui indique la montre de 16 comme base de ses registrations, dit qu'on peut aussi employer celle de 8, « s'il y en a ».

2. *Bourdon*, de bois, de 8 p. bouché, ou de 16 p. ouvert, « gros bourdon » [notre bourdon de 16].

3. *Bourdon* de 4 p. bouché (B. de 8). On l'appelle aussi « autre bourdon » ou « petit bourdon » par rapport au précédent.

4. *Prestant*, en étain, de 4 p. ouvert [ancienne *Octave*].

1. Voir aussi les saints Gervais et Protais de l'orgue de Gisors, dont « les images » doivent « marcher estant ès dites orgues » (1578) ; cf. mon article dans la *Tribune de Saint-Gervais*, VII, p. 152 et s. A cet orgue, un grand seize pieds en montre, ne manquait d'ailleurs pas « un soleil d'or tournant » et la lune de même.

2. Il y a eu d'autres « petits oiseaux » : les Espagnols et les Portugais ont pratiqué un certain jeu de *pajarillos*, dans lequel des fournitures aigues gargouillaient dans un bocal plein d'eau !

3. Il existait aussi en Italie et en Espagne. On citait dans ce dernier pays l'orgue légendaire de l'idéale « sea » (cathédrale) de Mostoles, où l'on entendait les *voces humanas* avec leurs « arias » *con tremblantes* ; un peu plus tard, Girolamo Diruta, dans son *Transilvano*, recommande l'emploi du tremblant avec les fonds doux et un principal de 16 pour jouer pendant l'Élévation.

5. *Doublette*, ou « quarte de nasard » (et à ce titre considéré au même rang que les jeux de mutation), de 2 p., les pieds de plomb, et le corps d'étain, enseigne Mersenne dans son *Harmonie universelle*[1] et auparavant dans ses *Harmonicorum libri* XII.

6. *Flageolet* (ou *Fifre*) de 2 ou de 1 p.

Ces jeux forment la base, le « fonds » de l'orgue ; on leur ajoute une série de jeux de la famille des flûtes, emprunt peut-être à la facture espagnole[2] ou à la facture allemande[3], mais qui ne se répandent pas avec ensemble ; et tout d'abord, dès le XVIe siècle :

7. *Flûte allemande*, de 4 p., ou de 2 p. bouchée, d'étain, et à cheminée, « par laquelle on remplace le Prestant s'il n'y en a pas ».

8. *Flûte douce* ou *flûte à neuf trous*, de 1 p. Puis :

9. Le *8 pieds ouvert*, moitié bois, moitié étain ; ce jeu garde ce nom jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, où prédomine alors le nom de *flûte de 8*.

Les jeux de mutation comprennent :

10. « Gros » *Nazard*, de 5 p. 1/3, à cheminée, ou en fuseau. C'est l'ancienne *quinte* ; cette variété a été, dit-on, introduite par les facteurs belges ou hollandais, avec le nom de *nassat*[4]. Jeu abandonné dans les orgues modernes, où n'a été conservé que le suivant.

11. « Petit » *Nazard*, de 2 p. 2/3.

12. *Tierce*, de 3 p. 1/2, sonnant donc la tierce du prestant, appelée aussi « grosse tierce » ou même « double tierce », pour la distinguer de celle du positif. Déjà en usage au premier quart du XVIe siècle, puisque ce jeu entre dans la composition du cornet.

13. *Larigot*, d'1 p. 1/2. Ce nom est une corruption du terme *arigot* (de l'italien *arigo*) signifiant un fifre aigu, précédé de l'article *l*.

14. *Fourniture*, d'1 p., en étain ; plusieurs rangs (au moins quatre) sur chaque marche, avec reprises d'octave en octave. On a vu précédemment son origine et son développement au moyen âge.

15. *Cymbale* « à 3 pouces d'étain », complément du précédent ; plusieurs rangs ; reprises de quinte et quarte. On a distingué la « grosse cymbale » du grand orgue de la « petite cymbale » du positif, qui peut n'avoir que deux rangs.

1. Je me sers d'ailleurs avec avantage des détails donnés par le savant religieux, et qui représentent, avec les progrès de la facture d'orgue jusque vers 1630, la tradition des orgues du XVIe siècle.

2. Dès les années 1560 à 1580, et même avant, les orgues espagnoles avaient toute une variété de *flautado*, jeu ouvert de 16, de 8, de 4, de 2 pieds ; des *violes*, des *dulcianas*. L'orgue de l'Escorial vers 1570, avait un pedalier aux jeux déjà importants : sonorités correspondant aux flûtes de 8 et 16 (*flautado menor*, *flautado mayor*), au bourdon de 16 (*bordón*), une *octava* (4 p.), *plein-jeu*, *trompette* et *clairon*, *orlo* (qui est une sorte de cromorne).

3. C'est déjà au début du siècle que la facture allemande employait le *gemshorn*, le *schweigel*, les *rausspfeiffen*, et des jeux de pédale séparée, pour lesquels Schlick, en 1511, dispose d'un Principal, une Octave, une Trompette, un Trombone (Posaune) et une « rausspfeiffe ». Cent ans après, Praetorius cite une douzaine de variétés de flûtes et de bourdons.

4. Ce n'est donc pas parce que ce jeu « imite une voix nasillarde » (!), comme disent nos dictionnaires classiques, qu'il a ce nom. « Nazard » est donc une forme française du flamand « nassat ».

16. *Cornet*, de cinq tuyaux par « marche », que beaucoup d'orgues n'ont pas encore vers le milieu du XVIIe siècle ; on y supplée par des mélanges que nous indiquerons plus loin. Ce jeu, comme les suivants, ne comprend habituellement que le dessus et commence au milieu du clavier.

Les jeux d'anche :

17. *Voix humaine*, *régale* ou *chalumeau*, le jeu primitif de l'orgue.

18. *Trompette*, d'étain, sonnant 8 pieds. La sacqueboute. trombone ou posaune, citée plus haut à deux reprises, ne reparaît plus dans l'orgue français, je pense que c'est tout simplement la *basse-trompette*, puisque la vraie trompette n'avait qu'un dessus.

19. *Cléron*, d'étain, qui est une trompette de 4 p.

20, 21. Enfin, classons comme rares le *hautbois* et la *musette* de l'orgue de Troyes.

Les jeux divers ajoutés à l'orgue au cours du XVIe siècle semblent de bonne heure avoir été appréciés pour mettre en relief certaines parties du contrepoint. Les compositions des Espagnols, vers 1580, offrent des exemples d'un demi-jeu aigu en solo, accompagné par les jeux doux d'un autre clavier[1] ; et, en 1613, Titelouze semble connaître cette même façon de faire prédominer un thème, lorsqu'il cite et loue non seulement « le hault cornet », mais « la flûte pathétique et le clairon »[2]. Ce sera souvent la raison d'être du troisième clavier, où l'on place de préférence les deux ou trois jeux que l'on veut « séparer » ou « mettre à part », et qui précisément sont habituellement une flûte, un cornet, une trompette[3].

Au *positif*, appelé aussi « petit orgue » parce qu'effectivement il est une réduction du « grand orgue », on peut placer les jeux suivants, doublets, en moins forts, des précédents.

1. *Montre* de 8 (ou de 4, qui dans ce cas tient lieu de prestant).
2. « Petit » *Bourdon* de 4 bouché (= 8).
3. *Prestant*.
4. *Doublette*.
5. *Flageolet*.
6. *Flûte allemande*, de 2 p. bouchée.
7. *Nazard* de 2 p. 2/3.
8. *Larigot* ou « petit » nazard du positif, 1 1/2.

1. Voir entre autres, dans l'*Antologia de Organistos Clásicos Españoles* de F. Pedrell, la pièce de Fr. Peraza, no XV. Ce « medio registro alto » peut être un cornet ou une trompette. On trouve, à la fin du Livre d'Orgue des Frères Croisiers de Liége publié par Guilmant, des *fantasie per sonar lo Cornetto* écrites exactement dans la même forme et le même style.

2. Ainsi, on comprend fort bien de cette façon l'entrée des parties supérieures, au verset *Suscepit Israel* de son *Magnificat* du Ve ton, tandis que l'entrée de la main gauche doit sonner à un autre clavier, jusqu'après l'exposition de la fugue. Remarquons respectueusement ici, sans vouloir faire tort à la chère mémoire de notre maître Guilmant, que, dans ses premiers volumes des *Archives des Maîtres de l'Orgue*, les registrations ou attributions de claviers ne correspondent point en tout à ce que les recherches plus récentes ont révélé sur le choix des jeux et des claviers préférés par les anciens organistes.

3. Même disposition en Espagne.

9. *Tiercette* de 10 pouces.
10. *Fourniture* de 3 rangs.
11. *Cymbale* de 2 rangs.

Enfin, aux jeux d'anches, tant du grand orgue que du « petit », ajoutons le *cromorne*, qui apparaît vers 1625, et semblerait, par son nom, un emprunt à la facture germanique, si l'on ne savait que la musique de la Grande-Écurie du Roy contenait depuis longtemps des cromornes comme instruments d'orchestre. Le cromorne de l'orgue, ancêtre de nos jeux de basson et de clarinette, est donc appelé ainsi à l'imitation de son homonyme de l'orchestre. Toutefois, l'orgue allemand connaissait déjà le *Krummhorn*, cité par Praetorius en 1610, et cinquante ans auparavant, on trouve l'*orlo*, qui est un jeu analogue, en Espagne, entre autres à l'orgue de Tarragone, instrument célèbre.

Le clavier de pédales est encore peu développé, bien que d'exceptionnels instruments aient déjà — et sans doute dès la fin du xve siècle — des pédaliers chromatiques de deux octaves et demie, d'*ut* à *fa*, comme à Rouen. Mais au lieu d'être composé de touches analogues à celles des claviers manuels, le pédalier français restera longtemps encore formé de billots de bois disposés en quinconce, et distants, l'un de l'autre, de l'intervalle moyen de la pointe au talon du pied [1]. Cette disposition constituera chez nous une infériorité : on emploiera surtout la pédale pour les tenues de basse des « plains-chants » en contrepoint fleuri, ou pour faire ressortir un thème lent au milieu de la marche des parties harmoniques. Bien que Titelouze conseille l'emploi du clavier de pédales, avec *tirasse* du grand orgue « pour y toucher la basse-contre » d'un quatuor, peu d'organistes seront encore capables de cet art. C'est seulement au premier quart du xviie siècle qu'apparaissent en France des jeux spéciaux au pédalier, et simplement :

1. Une *flûte* de 8 p. bouchée (sonnant 16 p.) ; quelquefois une autre de 4 (sonnant 8 p.).
2. Un jeu d'anche ou *trompette*, de 8.

Nous sommes loin du puissant pédalier allemand ou du riche pédalier espagnol. (Voir plus haut page 72, notes 2 et 3.)

Telle était donc la composition des orgues importantes, nouvellement construites, avec les perfectionnements apportés au xvie siècle et au commencement du xviie à la facture de l'instrument. Par la liste de ses sonorités, on voit que les oreilles musicales étaient, — comme avec les vieux positifs du xive siècle, — plutôt sensibles à l'ensemble résultant des harmoniques sonnés par les divers tuyaux, qu'à la prédominance d'un diapason déterminé. Par exemple, pour la proportion de jeux aigus et de mutation qu'offre la précédente liste, un orgue moderne aurait plusieurs jeux sonores de fonds et d'anche de 8 pieds et de 16 pieds. Le pédalier serait également beaucoup plus développé.

1. Cette disposition resta en usage en France jusqu'au cours du xixe siècle ; ce fut Boëly qui, en 1836, installa chez nous les pédaliers dits « à l'allemande », dont le premier fut appliqué à l'ancien orgue de la Sainte-Chapelle transporté à Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris.

La prédominance des jeux de pédale et des fonds de 8 était alors une particularité des factures espagnole et allemande ; elle ne s'introduisit chez nous que peu à peu, où le goût pour les sonorités aiguës continuait à s'imposer[1]. Mais la pression de vent des diverses variétés de l'orgue ancien était faible, comparée aux instruments modernes, — où elle est, d'ailleurs, fréquemment trop forte [2]. — On peut en juger par les orgues qui subsistent encore, soit de construction ancienne, soit construites suivant les anciennes formules. Les prestants, par exemple, ont une sonorité exquise, comme celle d'une forte flûte d'orchestre, les fournitures et cymbales sont beaucoup plus douces aussi, et les grands jeux d'anche n'ont point cette puissance des modernes : il faut s'en souvenir pour la réalisation pratique des pièces d'orgue anciennes, en évitant dans leur registration tout jeu de sonorité trop violente, qui donnerait un caractère pour ainsi dire agressif à des ensembles qui doivent rester sonores sans exagération. Aussi gagnera-t-on souvent à ne pas employer indifféremment nos montres et prestants, dont les diverses variétés actuelles de flûte et de gambe peuvent fréquemment suffire à tenir la place dans l'interprétation des pièces anciennes.

II

Ainsi, les progrès mêmes de la facture des orgues, de la fin du XVe siècle aux premières années du XVIIe, concurremment, par conséquent, avec l'apogée de l'*a cappella* et de la polyphonie vocale sans accompagnement, montrent que celle-ci n'était nullement exclusive des autres formes, comme on l'a gratuitement supposé. Partout, l'orgue est cité, au même titre que les voix. En Belgique et en France, sans doute, qui étaient la patrie du quatuor vocal, on préférait souvent entendre celui-ci à découvert : nous savons formellement que les grandes chapelles, telle celle du roi, exécutaient ainsi l'office divin [3]. Mais à l'étranger, en Espagne avec Moralès et Victoria, à Munich avec Lassus, l'orgue et les autres instruments accompagnaient les polyphonies vocales religieuses et, en France même, il en a été parfois de même, ainsi en cette fameuse entrevue du Camp du Drap d'Or, où, en 1520, les chapelles royales de France et d'Angleterre rivalisèrent, accompagnées par leurs organistes et même par les sacqueboutes de la musique militaire.

1. Quelques dates sur cette introduction tardive dans notre facture. C'est en 1692 seulement que Boyvin fait ajouter un bourdon de 16 p. à la pédale de l'orgue de la cathédrale de Rouen. — En 1775, Dom Bédos, dans son devis d'un grand 32 pieds, ne comprend qu'au récit une flûte de 8, et aux autres claviers un seul « second 8 p. ouvert » et une flûte de 4 p. — A la cathédrale d'Amiens, lorsqu'on refit le grand orgue en 1833, le pédalier de cet instrument cependant important n'avait pas encore de fonds de 16 p. et seulement une bombarde de 16 qui datait vraisemblablement de 1769.

2. Cet inconvénient, ce revers de la médaille des progrès modernes, est surtout sensible avec les prestants et pleins-jeux, où nos facteurs actuels ont trop habituellement la tendance à forcer la sonorité.

3. Dans la musique profane, il en était autrement. *La Bataille*, de Jannequin, n'était vraisemblablement exécutée qu'avec des instruments ; plus tard, les psaumes de Marot sont, à la cour même, soutenus ainsi.

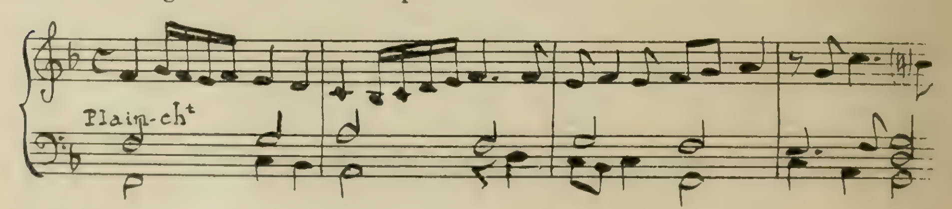
Mais, chez nous, si, à l'époque du grand art vocal, l'accompagnement par l'orgue, habituel au moyen âge, disparaît ordinairement, ce n'est pas que l'instrument soit privé du moyen de s'exprimer : j'allais dire : au contraire. L'opposition, en effet, des deux moyens d'expression est d'autant plus vive que ceux-ci paraissent plus indépendants. Aussi, l'orgue a-t-il, au XVIe siècle, continué de se faire entendre en perfectionnant ou en développant les procédés qu'il utilisait antérieurement non seulement en tant qu'instrument d'église, mais aussi comme distraction musicale.

Les titres de la collection d'orgue en six volumes, publiée par Attaingnant à Paris en 1530 et 1531, sont très instructifs à ce point de vue [1]. Les trois premiers livres sont de la musique d'église ; les trois autres constituent un répertoire profane, ce dernier formé principalement de « transcriptions » de chansons. Toutes ces pièces sont notées dans la « tabulature » des instruments à clavier, analogue à celle du luth, et cela montre que l'on n'hésitait pas à jouer indifféremment telle pièce sur l'un ou l'autre des instruments [2].

Les trois premiers de ces volumes contiennent :

I. *Magnificat* sur les huit tons avec *Te Deu[m] laudamus* et deux Préludes... — II. Le plain-chant de *Cunctipotens* et *Kyrie fons* avec leurs *Et in terra. Patrem. Sanctus* et *Agnus Dei*... — III. Treze Motetz musicaulx avec ung Prelude.

Nous avons donc là l'indication précise du répertoire d'un organiste français, au premier tiers du XVIe siècle : préludes courts, dans les divers tons, et postludes ; versets en contrepoints fleuris sur les thèmes du plain-chant où l'orgue avait l'habitude d'alterner avec le chœur ; transcriptions variées et ornées de motets, et de chansons sérieuses dont quelques-unes sont devenues des chants religieux, ainsi le *Il me suffit de tous mes maux* plus tard superbement magnifié par Bach, ou encore des « noëls » qu'on avait déjà l'habitude de sonner sur les orgues de l'église [3]. Ces transcriptions représentent les « pièces d'orgue » alors usitées, en plus des versets. Tel des Préludes est aussi majestueux que le seront, près d'un siècle plus tard, les pièces de Titelouze, tandis que le *Deo gratias* de la messe des solennels donne déjà l'impression exceptionnelle dans ce répertoire, d'un « récit » accompagné, en contrepoint fleuri et élégant sur le thème placé au ténor :

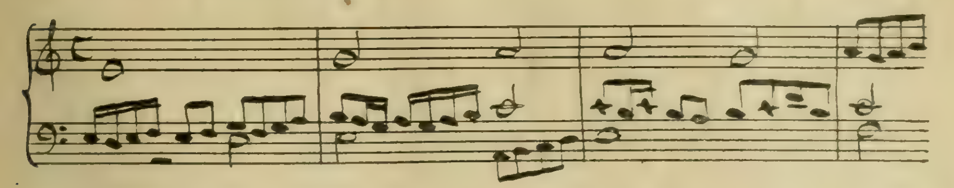


1. La description en a été donnée par Ritter, dans sa *Geschichte des Orgelspiels*, I, p. 57 et s., avec transcriptions de quelques pièces, II, nos 36 à 40. Nous nous y référons. L'unique exemplaire connu de cet inestimable trésor de la musique d'orgue française se trouve à la bibliothèque de Munich.

2. Voir l'étude précédente sur l'orgue au moyen âge, § III, au sujet des tabulatures.

3. Lettre d'Érasme déjà citée.

L'un des versets du *Te Deum* est très caractéristique du « plein jeu » sur un thème de plain-chant :



Parfois, de larges accords coupent la trame du « plein jeu » :



Nous pouvons trouver dans d'autres recueils, étrangers en apparence au service divin, des références utiles à notre art.

Car, si on se laisse guider par ce que dit Thoinot Arbeau dans son *Orchésographie* (1589) en parlant des Pavanes, on peut raisonnablement en conclure que les organistes du XVIe siècle en ont « sonné » pour les cortèges d'apparat : *Nos joueurs d'instruments la sonnent quant on meyne espouser en face de la saincte Église une fille de bonne maison et quant ils conduisent les prebstres, le batonnier et les confreres de quelque notable confrairie*[1].

Et un peu plus loin, l'interlocuteur du bon chanoine, revenant sur ce sujet, et constatant combien la Pavane convient aux marches ecclésiastiques, lui dit : *Et vous aultres vestuz de vos longues robes, marchants honnestement avec une gravité posée*[2].

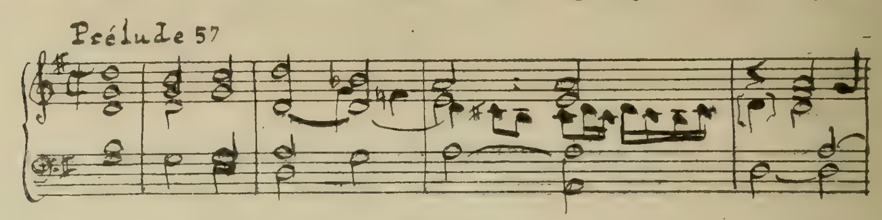
Les auteurs de ces « dances nobles » ont d'ailleurs pu en destiner directement à l'usage religieux, à en juger par telle pièce du recueil de Cl. Gervaise, de 1547, où la Pavane « Si je m'en vais » suivie de sa Gaillarde, suit entièrement les thèmes de la psalmodie du Ier ton, variés en deux espèces de mesures différentes, et qui pourraient aussi bien former des versets de *Magnificat*.

Et comme, de fait, les livres espagnols en tabulature de luth, dès la première moitié du siècle, peuvent servir aussi bien pour l'orgue et la harpe — *para tecla arpa y vihuela* — ; comme, à la fin du même temps, les recueils anglais pour le virginal, tels le *Fitz-William virginal book* et la *Parthenia*, contiennent des préludes et autres pièces pour l'orgue[3] ; comme l'*Hortus musarum* de 1552, conservé à la bibliothèque de Dunkerque, contient parmi ses pièces de luth, nombre de transcrip-

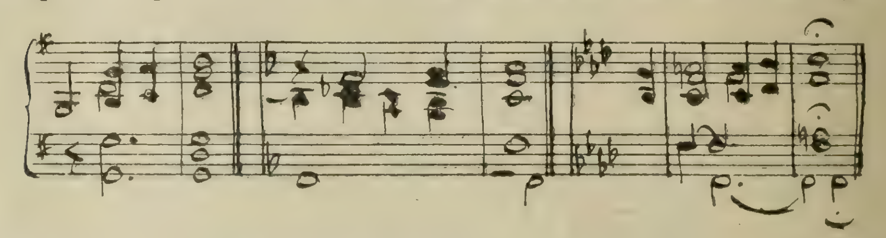
1. Page 27 de la réimpression de Laure Fonta.
2. *Id.* p. 29.
3. Joignons-y ce fait d'un des manuscrits de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul, où ne figurent presque que des transcriptions variées de motets et de *Magnificat*, plus des pièces que l'on trouve à la fois dans les livres de luth et les tabulatures d'orgue ; l'une d'elles, en forme de chanson française, la *Organistina*

tions et même d'*accompagnements* des motets célèbres [1], ainsi je ne mets pas en doute que nos confrères d'alors n'aient imité aussi, *à contrario*, les « hautbois et saquebouttes » qui sonnaient les pavanes lors de l'entrée d'un monarque.

J'interprète ainsi, par exemple, les premiers et quelques-uns des derniers numéros du *Trésor d'Orphée* publié pour le luth par Antoine Francisque tout à la fin du siècle [2], débutant par les brillantes variations accoutumées, dans le style des pièces d'orgue de Cl. Merulo, sur le cantique fameux *Suzanne un jour*, et dont les pièces qui suivent, préludes et fantaisies, danses solennelles, pavanes et passemaises, peuvent très certainement servir d'illustration à la musique d'orgue, puisque nous en retrouvons les rythmes majestueux, la coupe, certaines formules de figuration, dans les « Livres d'orgue » copiés quelques années après [3] :



Les mouvements mélodiques de quarte descendante, enchaînés par seconde (*fa do ré la si ♭ fa sol*; etc.), qu'on croit souvent avoir été mis en usage par Frescobaldi, sont un emprunt direct aux luthistes, et maint exemple s'en présente chez Francisque. Il en est de même des formules de cadence en larges accords, si goûtés plus tard dans la musique d'orgue, où le dessus s'épanouit par un mouvement ascendant de la tonique sur la tierce ou même la quinte avec tierce majeure, et qui est caractéristique des pièces solennelles dans l'œuvre de luth de Francisque [4] :



bella, avec une entrée fuguée très caractéristique, renferme des effets d'*écho* avec nuances marquées, pour la première fois, par *f* et *p* se rapportant tout naturellement à l'opposition des deux claviers de l'orgue. Ce manuscrit est d'origine italienne. La notice détaillée en a été publiée par Michel Brenet dans la *Revue d'histoire et de critique musicale*, 1901, avec la transcription de cette pièce, dont il est aisé de reconnaître la forme organistique, malgré les lacunes de la tabulature du luth.

1. Voir la remarquable étude de H. Quittard sur ce livre dans le tome VIII des *Sammelbände* de l'I. M. G. (Recueil de la Société Internationale de musique), avec la reproduction, de la réduction au luth du *Stabat* de Josquin des Prés, destinée à accompagner le soprano solo, Paris, 1906.

2. Réédité en transcription moderne par H. Quittard.

3. Tel que le Livre des Frères Croisiers de Liége, réédité par Guilmant dans ses *Archives des Maîtres de l'Orgue*. Comparez aussi la *Fantaisie* nº 3 de Francisque avec celle de Peter Cornet sur le même thème, également éditée dans le même volume; les nºs 4 et 5 semblent déjà annoncer de Grigny et Bach.

4. En Allemagne, le luth est plusieurs fois mentionné comme jouant à l'église

Les développements de la facture d'orgue au cours du siècle furent certainement accompagnés des modifications des formes jouées sur l'instrument. Les uns et les autres s'influencèrent réciproquement. On ne peut concevoir, par exemple, que les cornets fussent destinés à jouer des « pleins jeux »; ce n'est pas sans raison que la flûte « solo » pouvait prendre place dans le rang des instruments admis à l'orgue; et l'on ne saurait s'imaginer que les pièces à la contexture polyphonique jouées à l'orgue, sinon sur de très petits instruments, aient toujours été exécutées par une masse compacte de jeux. A parcourir les œuvres de l'Espagnol Cabeçon, on voit très nettement que leur disposition a souvent demandé deux claviers distincts [1]. Chez nous, à défaut d'œuvres subsistant entre les recueils d'Attaingnant et la fin du siècle, nous savons néanmoins comment un de nos maîtres, Titelouze, exécutait ses versets fugués dont la forme paraît dérivée des versets espagnols : basse à la pédale avec tirasse des huit pieds du grand orgue; « taille » et « haute-contre » à la main gauche, sur l'un des claviers manuels, et le dessus à la main droite sur un autre clavier, telle est une disposition qu'il recommande. Le timbre ou la force des jeux restait à choisir par l'organiste suivant le genre du verset qu'il avait à jouer [2]. Lorsque par exemple, un « plain-chant » en valeurs longues se trouve non plus à la basse, mais au ténor, « en taille », comme on disait, il va de soi que, pour le faire ressortir, il faudra d'autres sonorités que celle des parties figurées qui l'accompagnent. Cela s'obtiendra aisément lorsque, à l'imitation des orgues espagnoles et allemandes, on aura pour la pédale des jeux spéciaux; mais, jusque-là, l'effet ne se peut en obtenir qu'avec l'un des claviers manuels, ou la tirasse accouplant le pédalier à l'un de ceux-ci, avec des jeux au timbre clair et tranchant.

Ce fut toujours le dessein des grands organistes français d'autrefois de donner ainsi un coloris différent à chacune des voix de leur polyphonie, chaque fois que cela est possible, et de même que Titelouze pour la fin du XVIe siècle et les débuts du XVIIe, près de deux cents ans plus tard Dom Bédos le recommande encore pour les « fugues de mouvement », après Nivers et d'Anglebert, après Gigault, Le Bègue, Boyvin et autres.

Cette recherche et ce mélange des jeux pour obtenir de l'orgue des effets de sonorité variés étaient l'un des caractères de l'ancienne école française. Une phrase de Maugars a été maintes fois citée, où il met justement en opposition avec les nôtres les organistes italiens, dont les instruments, à la fin de la période qui nous occupe, ne pouvaient pas leur donner la variété de jeux dont usaient les français.

des préludes et pièces solennelles. Plus tard encore, les grandes œuvres d'orgue de Bach, qui en avait souvent pris le modèle à son maître Buxtehude, renferment bien des passages qui viennent beaucoup plus de la musique du luth que de celles du clavier.

1. On rencontre, par exemple, des pièces où les deux parties de dessus croisent les deux parties graves, ce qui n'est pas possible avec un seul clavier.

2. Voir page 73, note 2.

Aussi ne faut-il pas s'étonner, à mesure que les nouveaux jeux de détail se répandirent, que les organistes français aient recherché le « récit » accompagné, phrase expressive donnée en solo sur un seul clavier, soutenue des fonds doux d'un autre clavier. Or, c'est précisément à cette époque qu'une partie du style d'orgue perd le caractère de la polyphonie pour acquérir celui de l' « air ». Sans doute, l'air ou le récit d'une voix ou d'un instrument accompagné par d'autres furent de tout temps [1] ; mais jamais il n'apparaît jusqu'alors sur l'orgue, sinon par rarissime exception [2].

Toutefois, tandis que le « récit » ou solo expressif était resté exceptionnel dans l'art du xvie, il prend une singulière faveur avec les ballets de cour tant goûtés à partir de Henri III [3], et de plus en plus au temps de Louis XIII. En même temps, les chœurs eux-mêmes se rapprochent de l'écriture verticale, une mélodie prédominant au *superius*, et les autres semblant l'accompagner plutôt que la contrepointer. A Paris, Nicolas Formé, à la chapelle du roi et à la Sainte-Chapelle, est le principal auteur qui tend à ce nouveau genre (il s'épanouira plus tard chez Lulli), et qui aime opposer, en manière d'*écho*, inspirée sans doute de l'école vénitienne, un grand chœur et un petit chœur, celui-ci plus fin de forme, et où des passages particulièrement expressifs sont encadrés de larges et sonores accords, genre affectionné du roi Louis XIII.

Toutefois, bien que l'indication de l'écho se trouve dans la transcription en tabulature de l'*Organistina*, que les Flamands s'y soient essayés avec Sweelinck, et que Mersenne en cite l'effet dans la pratique des organistes, vers 1625 à 1630, ni semblant d'écho, ni rien non plus qui s'approche d'un jeu en récit ne se trouve chez Titelouze, considéré cependant alors comme notre plus grand organiste, et dont les *Hymnes de l'Eglise* et les *Magnificat*, publiés respectivement en 1623 et 1626, sont encore écrits dans le style polyphonique, en forme d'imitation et de fugue. Et il est intéressant de voir comment l'organiste de Rouen s'efforce à l'expression, dans ses *Magnificat*, en les écrivant « comme si les paroles en étaient prononcées », en forme de motets diversifiés, tandis que les hymnes « à la manière de M. Titelouze », — ainsi que s'exprime Gigault — affectionnent de traiter successivement chaque vers en exposition de fugue. Plus tard, c'est avec ses « caprices », la fugue seule « diversifiée à l'italienne », c'est-à-dire imitée de Frescobaldi, que pratique encore Roberday.

Les autres fugues de nos organistes d'alors, par rapport au *ricercare* des Italiens, au *tiento* des Espagnols, ou à la forme classique plus tardive, ne consistent souvent qu'en une exposition suivie d'une conclu-

1. Les compositions vocales en solo accompagné d'un, deux ou trois instruments sont l'ordinaire au xive siècle et au xve. C'est le développement du quatuor vocal par l'école de Dufay qui les fit peu à peu oublier, sauf en Italie, où elles furent toujours goûtées.

2. Voir les deux exemples, l'un de 1530, l'autre d'environ 1580, cités plus haut, p. 73 et 76.

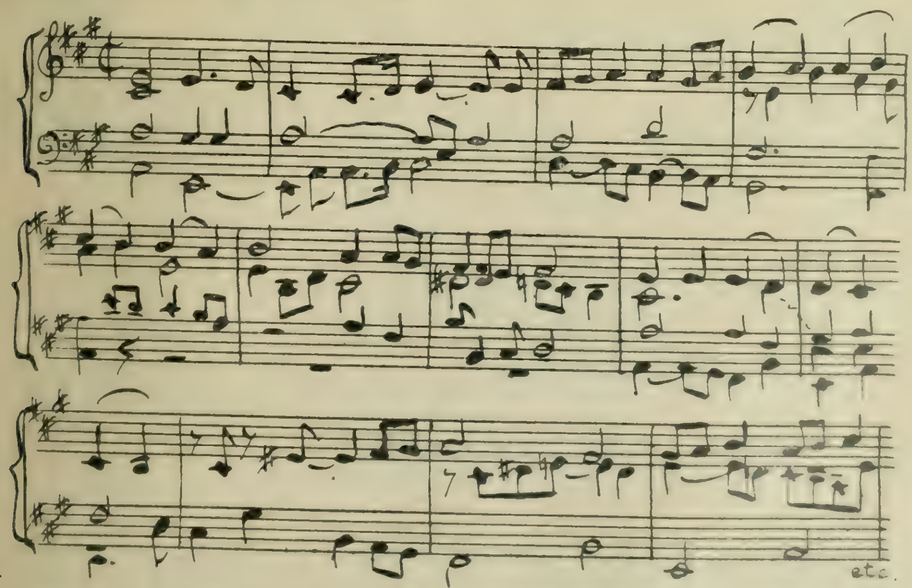
3. Le *Ballet comique de la Royne* est de 1581, et semble avoir donné l'un des premiers essors à la musique d' « air ».

sion. Même, elles sont surtout goûtées du public lorsque deux voix seulement les composent, confiées à deux claviers différents : c'est ce *duo* qui, jusqu'en plein XIXe siècle, opposant les deux cornets, ou un cornet et une trompette, ou l'un de ces jeux et un plein-jeu ou un « jeu de tierce », connaîtra le plus de faveur. Sous cette forme, la fugue à deux voix permet toutes les virtuosités et les acrobaties, et dégénère facilement en « fantasia » vide de vraie musique, si elle conquiert le populaire, grâce au brio de ses gammes et de ses traits.

Mais chez les organistes avec qui s'établit le genre classique français, Nivers, Gigault, Gilles Julien, les récits de voix humaine, de cromorne, de trompette, de flûte d'écho, les récits « en taille » semblent tout à coup envahir le répertoire. S'il est vrai que ces compositeurs publient leurs œuvres entre 1665 et 1680, c'est, de leur propre aveu, trente à quarante ans auparavant qu'ils ont commencé à écrire dans ce style, c'est-à-dire vers 1635 à 1640. D'où vient ce style, qui leur est commun, et naquit alors dans l'école parisienne ?

Un nom seul transparaît alors, celui d'un organiste dont il ne subsiste pour ainsi dire rien, mais que confrères et critiques s'accordent à louer comme le principal maître de l'orgue à cette époque : Claude Raquette, organiste de Notre-Dame de Paris.

Or, non seulement celui-ci est un habile exécutant et improvisateur : on loue son talent de professeur, et il laisse des élèves qui perpétueront ses préceptes ; il semble, de plus, jouer dans un style nouveau, convenable d'ailleurs à son objet, et il fait l'émerveillement de ceux qui l'approchent. Les luthistes eux-mêmes se réclament de lui, et l'un des plus fameux de ceux-ci, Gauthier, écrit à sa louange, lorsqu'il apprend sa mort, un *Tombeau de Raquette* [1], qui pourrait bien, sous la fantaisie habituelle aux luthistes, représenter quelque chose du style de l'organiste de Notre-Dame de Paris :



1. Bibliothèque Nationale, V m7 6211. D'après la transcription donnée par J. Ecorcheville.

Et, à cette même époque, on trouve des représentants de ce même style chez les organistes fameux, tel Étienne Richard, qui faisait accourir les amateurs à Saint-Jacques-la-Boucherie, et chez les clavecinistes aussi bien que les luthistes [1].

Si nous voulons savoir ce qui a été la transition entre l'art polyphonique d'un Titelouze et l'excès du « récit » chez un Nivers et ses contemporains, il faut le chercher près de Raquette, qui est sans aucun doute le lien, la transition entre l'ancien art et le genre classique français. Les « mélanges » de jeux pratiqués alors intéressent donc à un haut degré l'histoire de la transformation de l'orgue aussi bien que de son style [2]; par une heureuse chance, Mersenne, dans ses ouvrages, nous a laissé deux tables différentes et précieuses de mélanges de jeux, avec les noms qui leur étaient donnés alors.

La première de ces tables, dans ses *Harmonicorum libri XII*, ouvrage établi vers 1625, se rapporte à la tradition des organistes du XVIe siècle, avec quelques variétés nouvelles; l'auteur l'a reproduite dix ans plus tard dans son *Harmonie universelle*, avec quelques légères modifications. Mais, dans ce second ouvrage, il a donné toute une autre série de combinaisons, certainement plus musicale, par rapport à notre oreille, et qu'il tenait de « Monsieur Raquette, organiste de Nostre-Dame de Paris, qui est l'un des plus habiles de France ». Nous avons donc ainsi, dans Mersenne : 1° l'usage habituel des organistes français de cette période; 2° les mélanges de jeux perfectionnés par Raquette, vers 1630. Les voici d'autre part.

Et il est des plus remarquables que, si la plupart des combinaisons des anciens organistes (colonne 2) ne sont plus restées en usage, plus de la moitié de celles proposées par Raquette (colonne 3) se sont maintenues à travers toute l'époque classique française, semblant ainsi témoigner en faveur du maître à qui elles remontent. (Je marque d'un astérisque les mélanges restés en usage).

	MERSENNE (vers 1625).	RAQUETTE (d'après Mersenne, vers 1635).
* Plein-jeu du Grand Orgue.	Montre 16, Bourdon 8, Prestant, Doublette, Fourniture, Grosse Cymbale, Cymbale. Aux Pédales : Flûte et Trompette. Autre : Bourdon 8, Pr., Doub., Nazard, Flûte d'allemand 4, Tromp., Clairon. Tremblant. Autre, « excellent » : (Le même, en remplaçant la flûte par la Tierce, sans Clairon, avec ou sans Tremblant.)	Montre 16, Bourdon 16 et 8, Jeu ouvert de 8, Pr., Doub., Fourn., Tierce.

1. Voyez entre autres les très belles « Allemandes » de Richard et de Mézengeaux publiées par M. Pirro dans la *Revue Musicale* de février 1921, avec d'autres pièces.
2. Aussi bien que la manière de registrer les anciennes œuvres.

* Plein-jeu du Positif.	Montre 8, Prestant, Doublette, Fourn., Cymbale.	
Jeu doux	Très doux : Bourdon 16 et 8, Tremblant. Très doux : Bourdon 16, 8, Flûte allemande 4, Tremblant.	* 8 p. ouvert, Bourdon 8, Prestant. * *ou* : Bourdon, Prestant.
Jeu musical (*sic*).		B. 16, Prestant.
Gros Bourdon.		B. 16, 8 p. ouv., Prestant.
Doublette.	B. 8, et Doublette.	Id.
Jeu du Flageolet.	B. 16 et 8, Flageolet, ou en ajoutant Nazard et Tremblant. Ou : B. 16, 8, Prestant, Flageolet, Cromhorne, Tremblant. B. 16, Prestant, Flageolet (jeu aigu). Ou, au Positif. B. 8, Flageolet ; ou en ajoutant Cymbale et Tremblant.	* B. 8, Flageolet ; ou en ajoutant Nazard. [Nivers mentionne encore ce jeu, en 1665, mais n'y emploie pas le Nazard
Jeu du Larigot.	B. 16, 8, Larigot, avec ou sans Tremblant.	[Id. pour le Larigot.]
Gros Cornet.		B. 16 et 8, Nazard, Tierce et Flag. 1.
* Cornet.	B. 16 et 8, Prestant, Doublette, Cornet ; ou, à défaut de cornet, ajouter : Nazard, Tierce et Larigot· « Cornet entier ». Ce dernier mélange a porté depuis le nom de Jeu de Tierce (voir plus loin).	*Ou* : B. 16, Prestant, Tierce (1). * B, 8, Prest., Cornet avec ou sans Nazard.
Petit Cornet (au Positif, pour jouer en écho).	B. 8, Prest., Doubl., Flag , Tiercette (Voir aussi au Nazard).	
Cymbale.	B. 16, 8, Cymbale, avec ou sans Tremblant.	B. 8, Cymbale. *Ou* Cymbale, Nazard, Flûte de 2 pieds bouchée (4),
Nasard, au Grand Orgue.	— Gros Nazard, B. 16, 8, Prestant. — Gros Nazard, B. 8, Doublette, Prestant *ou en ajoutant* Flageolet, Tierce et Tremblant. — Petit Nazard, B. 16, 8, Prestant, Doublette, Larigot, c'est un « Nazard très fort ».	— Nazard, B. 8, Fl. 2 bouchée ; Fl. 1. — Nazard, B. 8. — Nazard, Fl. 2 bouchée; Flag. 1. (V. ci-dessus à Flageolet.)
Id. Au Positif.	— Nazard, Bourdon 8, Prestant, avec ou sans Tremblant. — Nazard et Doublette. « Fort Nazard en quarte »,	

1. Cette registration de Raquette est destinée aux orgues où le jeu de cornet séparé ou indépendant n'existait pas : l'une de celles de Mersenne la rappelle. Ces registrations sont précieuses pour nous : elles font connaître les mélanges qui peuvent suppléer à la sonorité du cornet.

	« jeu renversé (*sic*) pour jouër quelque fantasie en façon de Cornet sur deux claviers ». — Nazard et petit Nazard, B. 8, Prestant, Doublette, « Nazard fort ». — Nazard, B. 8, Flageolet. « Excellent ».	— Nazard, B. 8, Fl. 1.
Cromorne.	B. 16, 8, Prestant, Crom.	B. 8, Prestant ou Nazard Crom. B. 8, Nazard, Fl. 1, Crom.
Voix humaine.	B. 16, 8, Prestant, Voix humaine.	* Voix humaine, avec B. 8 seul, *ou*. * — B. 8, Prestant ou Nazard. — B. 8, Nazard et Clairon. Avec, — Prestant.
Trompette.	Montre 16, B. 8, Prestant, Tro.	* — B. 8, Prestant.
Clairon.	B. 16, 8, Prestant, Nazard (2 2/3), Clairon, avec ou sans Tremblant.	— B. 16 ou de 8. — Nazard, Fl. 2 bouchée.
Trompette et Clairon.	M. 16, B. 8, Prestant, Doublette.	B. 8, Prestant.
* Pédale de flute.		* Fl. de 8 [bouchée], avec : B. 16, Fl. 2 bouchee au G. O. *ou* Nazard.
* Pédale d'anche.		* Jeu d'anche de 8, avec 8 p. B. 8, Prestant et Cromorne : *ou* : 8 p. B. 8, Prestant, Fl. 2 bouchée, Clairon.

Mersenne, dans ses deux ouvrages, donne de plus un certain nombre d'autres « jeux composés », mélanges qui achèvent de nous faire connaître le goût des organistes du commencement du XVIIe siècle :

Au Grand Orgue :

M. 16, et B. 8, « fort harmonieux ».

M. 16, B. 8, Prestant, Doublette, avec ou sans Trompette, « robustissimus ».

M. 16, Prestant, B. 8, Doublette, Tierce, « jeu fort aigu ». (C'est en effet un Cornet sans la quinte du Nazard ni le 1 1/2 p.)

Au Positif :

B. 8 Fl. all., Trembl.

M. 8, Prestant, Fl. all., « jeu harmonieux ».

M. 8, B. 8, Prestant, Doublette, « bien fort ».

M. et B. 8, avec ou sans Tremblant, « fort mélodieux ».

Enfin, si l'on joint le Cromorne au Nazard, on imite une excellente Musette ; et l'on obtient un jeu très beau en joignant le Cornet à la Trompette ou au Clairon, avec Tremblant : ce jeu « imite plustost le Hautbois ».

Il est des plus curieux de constater qu'à la fin de notre période clas-

sique, Bédos, comme son lointain prédécesseur Mersenne, cherche à imaginer des mélanges rares ou singuliers, par exemple :

Pour imiter la flûte allemande, G. O. et Pos., tous les 8 p.

Pour imiter les petites flûtes, ou flûtes à bec : G. O. et Pos., Prestants et fl. 4.

Pour imiter les fifres : G. O., B. 8, 4te de Nazard et Doublette ; Pos., deux 8 p., Pr., Larigot.

Pour imiter le flageolet : G. O. 4te de Nazard et Doublette ; Pos., deux 8 p. pour l'accompagnement.

Pour imiter les petits oiseaux (!) : petits nazards du G. O. et du Pos., en touchant une quarte plus haut, ou une quinte plus bas.

Arrêtons-nous là !

C'est dans la période avoisinant 1635 — Raquette mourut en 1640 — que se développent tout à coup les duos, les trios, les quatuors, les récits non seulement de cornet, mais de cromorne, de voix humaine, de trompette, les solis « en taille », les « concerts de flûtes » opposés aux « grands jeux d'anche », qui vont, créant des genres, enrichir la littérature de l'orgue, mais aussi fixer une registration quasi définitive dont les organistes, pendant trois cents ans, oseront à peine se départir. Les vieux mélanges décrits par Mersenne, et même certaines améliorations ou innovations de Raquette, ne seront plus désormais que des fantaisies auxquelles aucun artiste ne pensera plus : en particulier, les mélanges où dominent les jeux graves ou les jeux aigus disparaîtront totalement.

L'orgue classique est créé.



APPENDICE

APPENDICE

Un « Traitté des orgues », du commencement du XVII[e] siècle

Un érudit de Bordeaux, Pierre Trichet, a rédigé un très intéressant « Traité des instruments de musique », où, parmi quelques confusions et avec certaines lacunes, il a écrit de fort suggestifs chapitres entre autres sur les orgues. Son œuvre, inédite, se trouve à Paris, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 1070), et mériterait les honneurs sinon d'une reproduction intégrale, du moins de ses parties principales. Correspondant de Mersenne, et paraissant avoir commencé ses recherches avant lui, il a, dans sa copie définitive, qu'il destinait à l'impression, « retranché beaucoup de choses expliquées par le mesme Mersenne afin d'éviter la rencontre du discours, et de n'user point de redites ».

Déjà, dans un chapitre d'introduction, il donne quelques détails utiles à notre sujet :

F° 25 : Il y a quelques instruments pneumatiques qui ont besoing d'Anches, comme sont le Cleron [1], la Musette, le Basson, le Haubois et autres, tant polyphones que monophones [2]. Il y a pareillement des tuiaux d'orgues ou l'on met des Anches, comme au jeu des Trompettes, aux Clerons, aux Regales, aux Voix humaines, aux Cromhornes, au jeu d'Harpe [3], et a quelques autres : et il faut remarquer qu'aux tuiaux a anches les Languettes se meuvent, et qu'aux autres elles demeurent immobiles ». [Suit la description des Anches, de leurs rasettes, etc.]

Le chapitre I est intitulé : « De l'orgue pneumatique » ; il comprend deux parties, dont la première est une très bonne dissertation historique, qui témoigne d'une immense lecture et d'une grande sagacité. Elle renferme de curieux détails sur quelques orgues d'Italie, d'Allemagne, etc., de la fin du moyen âge et du XVI[e] siècle. La description de l'orgue, de sa construction et de sa facture, de son jeu, commence au f° 9. Trichet établit encore sa description sur des orgues assez anciennes, et pour des instruments à un clavier :

F° 11 : Le diapason [c'est-à-dire l'étendue de l'octave] y est quelquefois triplé, et quelquefois quadruplé, faisant commencer le plus souvent la première marche [touche] par F *ut fa*... Je ne dirai rien ici ni du second Clavier nouvellement adiousté a l'Orgue, et placé un peu plus haut que le clavier ordinaire : ni aussi du

1. On voit que les clairons cités par les anciens textes n'ont point de rapport avec ceux du genre trompette appelés ainsi au XIX[e] siècle. L'ancien clairon, instrument à anche, est d'ailleurs le prototype de la clarinette, son diminutif.

2. L'auteur avait écrit d'abord, en donnant cet intéressant détail : « Comme aussi certains cornets et sifflets dont se servent aujourd'hui les chasseurs ». C'est le principe du saxophone.

3. Comparez plus haut, p. 70, le devis de 1550 d'un orgue de Troyes.

Clavier des Pedales ; sur tous lesquels on peut ioüer separement ou conioictement comme on veut ; sur l'un avec les pieds, et sur les deux autres avec les doigts de l'une et l'autre main. [Jeu en trio ou quatuor.]

Sur la sonorité des jeux, description chatoyante et amusante :

F° 9 : On y peut ouïr le chant de l'Aloüette, le gringotement du Rossignol, le bourdonnement des Pedales, le bruit des Tambours, les fanfares des Trompettes, le retentissement des Clerons, le cliquetis des Cymbales, le tintement des Cloches, le nazardement de la Harpe, le crissement des Regales ou Voix humaines, bref le son de la pluspart des instruments de musique, comme le ieu des Flustes douces, des Fifres, Flageolets, Arigots, Haubois, Bassons [1], Cornets, Cromornes, Musettes, Violons [2], avec les ieux de la Montre, du Prestant, de la Doublette, de la Tiercette, du gros Bourdon, du petit, et du fort Nazard, dit autrement jeu renversé : a quoi on peut adiouster le Tremblant qui n'est pas un ieu particulier, mais est tel que le noir et blanc qui ne sont vrayement couleurs, mais se peuvent mesler avec les autres couleurs, et leur donner un nouveau lustre en les diversifiant.

F°s 11 et 12, l'auteur parle de l'accord et du tempérament : page très intéressante. J'en extrais ceci :

Les instruments de musique tant anciens que modernes ont les consonances tellement imparfaites qu'il est presque impossible de les reduire a leur perfection. Neantmoins pour faire qu'elles en approchent on a trouvé bon de rendre tous les tons esgaux tant qu'on peut, tellement qu'on retranche quelque chose des tons maieurs, qui sont en raison sesquioctave, pour augmenter les tons mineurs, qui sont en raison sesquinone. Sans cet expedient on ne pourroit pas aisement faire des transpositions [3].

F° 12 verso, il traite des ornements de la façade :

Je laisse à part les enjoliveures et divers ornements qu'on a inventé pour rendre les Orgues plus prisables : comme sont des anges qui sonnent de la Trompette [4], des roües qui font tourner des estoilles, des testes de geant qui remuent les machoires [5], divers ouvrages entaillés tant au bois de la Montre [6] que du Positif, des portraits ou devises tant sur les [tuyaux de] Pedales que sur les autres gros tuiaux [7].

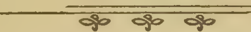
Les folios 13 et 14 sont consacrés à la Tabulature française et à la Tabulature espagnole, minutieusement décrite, avec un exemple tiré des œuvres de Cabeçon.

Le chapitre II est consacré aux « Orgues hydrauliques ». Trichet a toutefois le soin de faire remarquer que les instruments nommés ainsi

1. Aucun auteur ne cite de jeu de Basson à cette époque dans les orgues ; mais il est possible qu'il ne s'agisse ici que de la basse du Hautbois.
2. Le jeu de viole n'était pas usité en France, mais en Espagne ; voir p. 70 et 72.
3. Le passage est d'autant plus intéressant qu'un ouvrage un peu moins ancien, le *Traité de l'accord de l'Espinette* augmenté d'un chapitre sur les orgues dans l'édition de 1650, de Jean Denis, facteur parisien, nous apprend que, entre autres, l'orgue de la Sainte-Chapelle n'était pas encore tempéré. De telle sorte que lorsque le chœur chantait un *Magnificat a cappella* du second ton finale *fa* dièse, l'orgue lui répondait de préférence en *sol* mineur, pour ne pas avoir des tierces fausses, le ton de *fa* dièse mineur étant impraticable sur les instruments « justes ».
4. Voir p. 45, et la note de la p. 71 sur l'orgue de Gisors en 1578.
5. Comme à Metz, voir p. 45.
6. Il est très remarquable que Trichet cite encore les Montres de bois. Le vieil orgue de Saint-Gervais, à Paris, contient encore une partie des tuyaux de la montre du XVIe siècle, qui sont ainsi ornés de rinceaux style Henri II.
7. Voir le trente-deux pieds de Rouen, dès le XVe siècle (ci-dessus, p. 48).

de son temps n'ont point de rapport avec les hydraules des anciens (ce qui ne l'empêche pas d'accumuler tous les textes antiques sur ce sujet). Ces orgues hydrauliques sont tout simplement des orgues mécaniques avec rouleaux enregistreurs, dont le mouvement est déclenché par une chute d'eau, un moteur hydraulique, etc. L'auteur cite entre autres, du xv[e] siècle et du xvi[e], ceux des jardins pontificaux, de la villa d'Este, du château de Saint-Germain-en-Laye, etc.

Ce traité de l'orgue est précédé de l'image d'un petit instrument, clavier et façade ; le clavier a trois octaves dont la dernière incomplète. Les plus gros tuyaux sont placés à droite et à gauche, en « mitre » comme les orgues du xv[e] siècle, les moyens et les plus petits au milieu, en deux étages, ceux du bas pareillement en mitre ; le tout est surmonté d'une corniche unique et d'un fronton style renaissance.



ADDITION I
à l'Orgue antique.

Un texte curieux du vi[e] siècle, qui m'avait échappé, et que je trouve dans une vieille édition des lettres de Théodoric à Boèce, montre que les orgues étaient déjà susceptibles de bien des effets :

« Organa extraneis vocibus intonant, et peregrinis flatibus calamos complent, ut musica arte possint cantare... Metalla mugiunt, Diomedis in aere grues buccinant [1], æneus anguis insibilat, aves simulatæ fritinniunt, et quæ propriam vocem nesciunt, ab aere dulcedinem cantilenæ probantur emittere [1] ».

ADDITION II

Un jeu d'anches du xi[e] siècle et sa soufflerie. (Voir planche, page 34.)

L'un des types de portatifs que j'ai reproduit plus haut, page 40, I (2[e] dessin) fait connaitre le détail du montage d'un jeu de tuyaux de bois, du type flûte ou bourdon, et il est aisé d'y reconnaitre le même système toujours en usage. D'autres illustrations des manuscrits permettent de constater que la disposition des jeux d'anche était aussi, dès le xi[e] siècle, celle que nous avons conservée. Mais je n'en connais aucune aussi nette que celle de la magnifique Bible de saint Étienne

1. Comparez ce que disent les auteurs antiques sur le timbre nasillard de certaines anches ; v. p. 9 et 21.

Harding, abbé de Cîteaux, manuscrit terminé en 1109 (actuellement manuscrit 14 de la Bibliothèque de Dijon). Apparenté de très près au Psautier d'Eadwin (Cambridge, Trinity College, R. 17.1), à celui du British Museum (Harley, 603), et au manuscrit latin 8846 de notre Bibliothèque Nationale, tous trois du cours du XIIe siècle, le manuscrit de Dijon, plus ancien, est aussi plus soigné et plus artistique. Une miniature qui accompagne le Psaume CL renferme entre autres instruments le dessin d'un petit jeu d'anches, dont joue un organiste assis sur un banc. L'absence de buffet laisse voir les supports du sommier, dont l'un au moins contient le porte-vent ; au premier plan, le soufflet, dont le souffleur ne figure pas dans le dessin. La petitesse de la miniature n'en permet pas une reproduction directe qui puisse être utilisée : j'en donne seulement le schéma d'un agrandissement. On peut y constater la forme très nette des tuyaux, disposition devenue classique pour les tuyaux d'anche : noyaux destinés à contenir les anches ; ils sont de même hauteur ou à peu près pour tous les tons ; tuyaux en entonnoir allongé, montés sur les noyaux ; peut-être quelques lignes tracées dans le sens longitudinal de ceux-ci indiquent-elles les rasettes qui maintiennent les languettes et servent à les accorder. En tout cas, l'illustration est précieuse, et montre qu'à côté de l'emboutissage des jeux à bouche, le dispositif des jeux d'anche était pratiqué, tel qu'il l'est toujours, dès au moins les premières années du XIIe siècle, et sans doute au XIe.

On remarquera que l'organiste semble placé sur le côté ; par conséquent le clavier a déjà un abrégé pour communiquer avec les tuyaux placés longitudinalement.



TABLE

des noms d'anciens facteurs et organistes,
de pays, de termes techniques cités dans cet ouvrage

TABLE
Des Illustrations et Exemples

TABLE DES MATIÈRES

Poitiers — Société française d'Imprimerie.

11 CE

